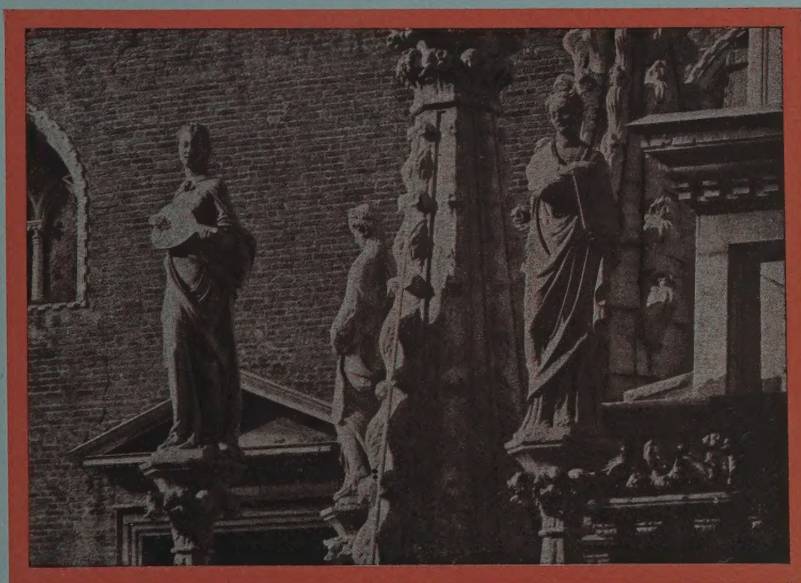


GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

SEPTEMBRE 1953



MADELEINE PRÉ : LA PEINTURE MURALE DANS LE MAINE AU XIV^e SIÈCLE.
¶ KURT SELIGMANN : HIERONYMUS BOSCH, THE PEDLER. ¶ EDOARDO
ARSLAN : ŒUVRES DE JEUNESSE D'ANTONIO RIZZO. ¶ H. R. HITCHCOCK :
SECOND EMPIRE « AVANT LA LETTRE ». ¶ BIBLIOGRAPHY.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGEELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA PEINTURE MURALE DANS LE MAINE AU XIV^e SIÈCLE ⁽¹⁾

IL est difficile de distinguer et de dater d'une façon précise les peintures murales du XIII^e et du XIV^e siècle dans la région du Maine. Les traditions sont tenaces dans cette province et les artistes, qui sont pour la plupart des artistes locaux, ignorent les hardiesses des maîtres renommés. Ils s'en tiennent aux procédés et, souvent, aux programmes transmis d'ateliers en ateliers. Les vastes décorations picturales qui avaient été entreprises dans les églises n'ayant pas toujours été terminées et ayant, quelquefois, été abîmées, il s'agissait seulement, pour les artistes de l'époque, de les compléter ou de les réparer. Il en était d'autant plus ainsi que les temps n'étaient guère favorables à de nouvelles constructions et à l'essor des arts et si, pendant une grande partie du règne de Philippe VI de Valois, c'est-à-dire jusqu'en 1346, le Maine jouit de la paix et d'une certaine prospérité, la guerre et les épidémies apportèrent ensuite dans le pays une grande misère. Les nécessités matérielles étaient devenues si pressantes, qu'elles ne laissaient plus de place assurément aux préoccupations esthétiques. La peste de 1348 avait dépeuplé le pays; si l'on en croit les historiens, les deux tiers de l'ensemble des habitants auraient péri.

Après la défaite de Poitiers, en 1356, les Anglais s'étaient rendus maîtres du Maine et y restèrent jusqu'à ce que Du Guesclin délivre le pays par la victoire de Pont-Vallain, en 1370. Bien entendu, pendant toute cette période, la construction ou la décoration des églises et des châteaux est réduite. On ne peut guère citer dans

1. Voir l'article précédent de la même série dans le fascicule de février 1953 de la "Gazette des Beaux-Arts", pp. 77-92.



FIG. 1. — Martyre de Saint Etienne. — Chapelle de Verniette,
Conlie (Sarthe).
Aquarelle de l'auteur.

notre province parmi les constructions du XIV^e siècle, que l'achèvement du transept de la cathédrale du Mans, celui du chœur et du transept de l'église abbatiale d'Evron (Mayenne), l'achèvement de l'église priorale de Vivoin (Sarthe) et l'agrandissement du château de Laval.

L'évolution de l'architecture, en réduisant la surface à peindre au profit des grandes verrières des églises, diminuait l'importance des décorations picturales.

Négligée ou réduite à un rôle secondaire, la peinture murale devenait inutile pour une décoration d'ensemble, elle ne s'expliquait que pour l'ornement des petits édifices, des chapelles privées, des tombeaux, dont elle accompagnait l'œuvre statuaire. Et c'est de la sorte qu'à la fin du moyen âge, on comprend son rôle ornemental.

Il est probable que la plupart des peintures ont été exécutées au début ou à la fin du XIV^e siècle, pendant la période de prospérité ou la période

d'accalmie entre les deux invasions anglaises de 1356 à 1370 et de 1417 à 1450. Les plus anciennes continuent l'art de la période précédente, desquelles on ne peut les distinguer que par quelques détails, les plus récentes se rapprochent de celles du XV^e siècle. C'est ainsi qu'à Saint-Ceneri-le-Géré (Orne) (dont nous avons parlé dans notre article précédent) la présence d'une figure du pape Urbain V (1362-1370) parmi des peintures qui semblent d'un style antérieur, ne s'explique pas, à moins que cette figure ait été ajoutée plus tard ou appartienne à une autre campagne de travaux? Les peintures de cette église ont été si largement restaurées, qu'il est maintenant difficile d'en préciser la date.



FIG. 2. — Martyre de Saint Etienne.
Chapelle de Verniette, Conlie (Sarthe).
Photo. A. Hardouin, Sablé (Sarthe).

change et une autre scène inexpliquée appartiennent à la même campagne de travaux que le *Couronnement de la Vierge* (fig. 3) et le *Christ* entouré du tétramorphe de la voûte, dont nous avons parlé dans notre dernier article². Cette ravissante figure de Vierge annoncée (figure 4) accueille l'ange souriant qui, de l'autre côté de la fenêtre, vient vers elle, une palme à la main. Ces personnages sont accompagnés des plus beaux rinceaux décoratifs qui meu-

En l'église Saint-Martin de Laval (Mayenne), les scènes populaires des *Miracles de la Vierge*, miracle du moine que Notre-Dame allaita, miracle de Théophile, miracles de la Pucelle d'Arras et des deux femmes que Notre-Dame accorda, complètent les scènes du XIII^e siècle qui se rapportent à la *Vie du Christ*. Dans son livre sur les anciennes peintures des églises de Laval, Lucien Lecureux analyse et explique ces peintures dont la plupart sont d'ailleurs reproduites.

A la chapelle de Verniette, à Conlie (Sarthe), la décoration du mur du chevet et celle de l'ébrasement des fenêtres avec la *Lapidation de saint Etienne* (fig. 1 et 2), *Saint Michel* ar-



FIG. 3. — Le Couronnement de la Vierge. — Chapelle de Verniette, Conlie (Sarthe).
Aquarelle de l'auteur.

2. *Op. cit.*, p. 81.



FIG. 4. — L'Annonciation. — Chapelle de Verniette, Conlie (Sarthe).
Aquarelle de l'auteur.

blent les fonds et qu'on retrouve d'ailleurs à peu près semblables à St-Martin de Laval.

Les peintures dont la Vierge constitue le sujet principal sont nombreuses et il semble qu'à partir du ^{xiv}^e siècle, le Christ s'efface devant sa mère. Le culte de la Vierge prend de plus en plus d'extension et ses représentations se multiplient.

Il s'agit quelquefois de figures isolées, telle la *Vierge allaitante*, entourée d'anges, qui apparaît dans un quatrifoglio de la nef de l'église d'Evron. Dans l'enfeu des Seigneurs de Sourches en l'église de Neuville-en-Charnie (Sarthe), une très belle *Vierge à l'Enfant* est peinte assise sur un trône et flanquée d'un ange encensant et de deux donateurs (fig. 5 et 5A). La Vierge tient une hostie et présente Jésus tenant aussi une hostie. La signification de la composition est claire, cette Vierge eucharistique fait elle-même l'offrande de son fils. Ainsi le symbolisme du haut moyen âge se combine avec l'expression la plus aimable du sentiment maternel.

A côté du culte de la Vierge, celui des saints ne cesse de prendre de l'importance, au point de constituer bientôt l'unique thème décoratif. Les saints du haut moyen âge étaient soit des modèles que la pratique de la charité et des vertus



FIG. 5. — La Vierge à l'hostie, un ange encensant et les deux donateurs
Eglise de Neuville-en-Charnie (Sarthe). — Aquarelle de l'auteur.

héroïques désignait à l'admiration de tous, soit des êtres extraordinaires, familiers des anges et des démons et maîtres des lois de la nature. Mais, peu à peu, le culte des saints évolue vers une conception moins élevée; ils deviennent des intercesseurs et des protecteurs, et dans les moments de calamité et de misère, les chrétiens se tournent vers eux. En même temps, les légendes merveilleuses, comme celle de saint Georges, de saint Hubert, de saint Julien deviennent prétexte à des tableaux pittoresques, dont le succès s'affirmera de la fin du ^{xiv}^e siècle aux siècles suivants.

Il existe justement au manoir des Vaux, à Champéon, dans la Mayenne du Nord, une petite chapelle dont la décoration, aujourd'hui à demi effacée, était constituée par une série de figures de saints et de scènes légendaires qui paraissent dater de la fin du ^{xiv}^e siècle ou du début du ^{xv}^e siècle. A l'entrée, on voit un gracieux *Saint Michel archange terrassant le dragon* (fig. 6). Nous ne connaissons pas dans la région d'autre représentation de ce sujet antérieure à celui-ci, mais il est probable que le thème avait déjà été largement utilisé, car saint Michel vainqueur de Satan, personnifiant la victoire de l'Esprit sur la matière a des racines profondes et lointaines; c'est en somme le mythe de Persée transposé sur le plan chrétien. A la suite

du *Saint Michel*, sur le mur nord de cette même chapelle et encore bien visible, le *Défilé des apôtres* (fig. 7 et 7A). C'est un sujet assez classique que nous avons vu représenté en l'église de Vezot³.

Sur le mur qui fait face, les scènes de la *Vie de saint Hubert et de saint Julien*, aujourd'hui presque invisibles, et celle du *Martyre de saint Thomas de Cantorbéry* (fig. 8), s'expliquent par des considérations plus opportunes. Le seigneur de Vaux



FIG. 5A. — La Vierge à l'hostie. — Eglise de Neuville-en-Charnie (détail).
Photo. A. Hardouin, Sablé (Sarthe).

devait certainement pratiquer la chasse dans les bois au milieu desquels est bâti son manoir et il était donc normal qu'il se confie au patron des chasseurs. Quant au saint Julien, sa présence se justifiait facilement, car le premier évêque du Mans était très populaire dans toute la région. Et la scène, qui paraît, d'après les anciens relevés, être celle du *Martyre de saint Thomas de Cantorbéry* se justifie aussi quand on sait que la chapelle était précisément consacrée à ce saint.

Nous venons de voir comment la différence de climat, l'évolution des idées et de l'architecture déterminent l'évolution des thèmes

et de la conception décorative du XIII^e au XV^e siècle. Mais le langage plastique se transforme aussi, le dessin devient plus nerveux, plus sensible; il enveloppe des surfaces moins pleines, accuse davantage les contours, les saillies. Dans le *Saint Michel* du manoir des Vaux, à Champéon, la ligne incurvée du cou, le dessin du nez, de l'arcade sourcilière, marquent une certaine gracilité. Les formes se sont allongées, les épaules s'effacent, comme on le voit dans la *Vierge* de Neuville-en-Charnie, et si les figures du début du Gothique étaient représentées souvent dans des attitudes calmes et placides, progressivement l'expression des mouvements devient

3. *Op. cit.*, fig. 7, p. 85.

moins gauche et moins timide, les contours s'assouplissent et les lignes se courbent. L'Ange qui encense la Vierge dans l'enfeu de Neuville-en-Charnie se penche franchement en arrière et accentue le mouvement hanché sur la jambe gauche qui lui donne tant de souplesse. Le bourreau, dans le *Martyre de saint Etienne*, de la chapelle de Verniette, lève allégrement la jambe pour décocher un coup de pied à saint Etienne, tandis qu'il lui lance une pierre.

Les *Anges musiciens* du XIV^e siècle qu'on admire à la voûte de la chapelle du chevet en la cathédrale du Mans, multiplient les attitudes souples et gracieuses qu'exige la fantaisie du sujet (fig. 9). Les peintures du XIII^e

au XIV^e siècle se placent sous le signe du mouvement. Cette souplesse de contours, ce morcellement de la forme impliquent quelquefois un enrichissement du décor, et quand les personnages sont richement vêtus, la couleur devient plus vive, plus éclatante. C'est ainsi que la *Vierge* de Neuville se détache sur un fond lapis-lazuli et les *Anges* du Mans, sur un fond rouge. Mais ces gracieuses figures d'anges qui lisent, chantent, jouent de divers instruments ou déploient des phylactères, témoignent d'un art plus avancé et plus raffiné que celui des autres peintures murales de la région. C'est pourquoi il n'est guère possible de considérer cette œuvre comme une production locale. L'évêque du Mans, Gonthier de Baignaux, qui commanda l'œuvre, s'est adressé à un artiste éminent qui peignait selon le style dit justement Gothique international, parce qu'il était partout à la mode et que la nationalité de ces artistes est mal définie.

Les peintures dont nous venons de parler ne sont pas assez nombreuses pour

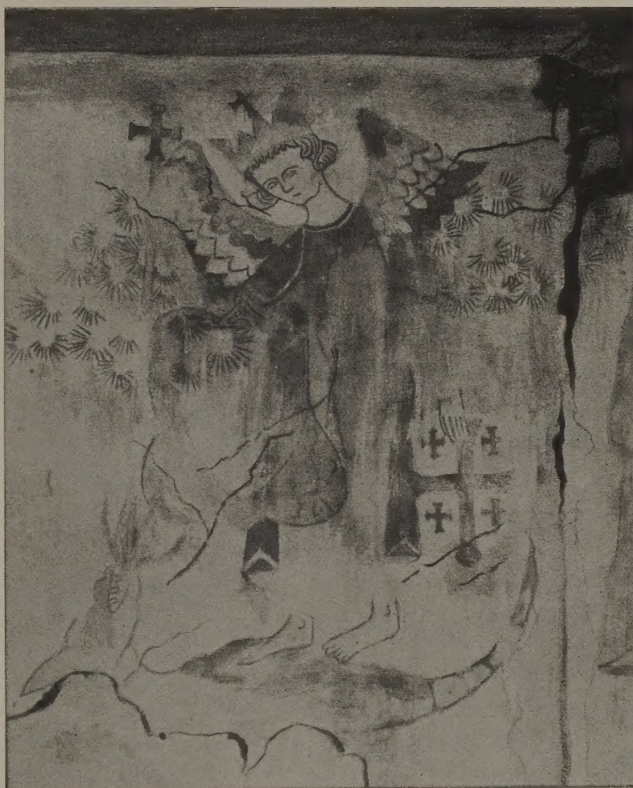


FIG. 6. — Saint Michel. — Manoir des Vaux, Champéon, Mayenne.
Aquarelle de M. Guy Ramard.



FIG. 7. — Les Apôtres. — Manoir des Vaux.
Aquarelle de M. Guy Ramard.



FIG. 7A. — Les Apôtres. — Manoir des Vaux (détail).
Aquarelle de M. Guy Ramard.

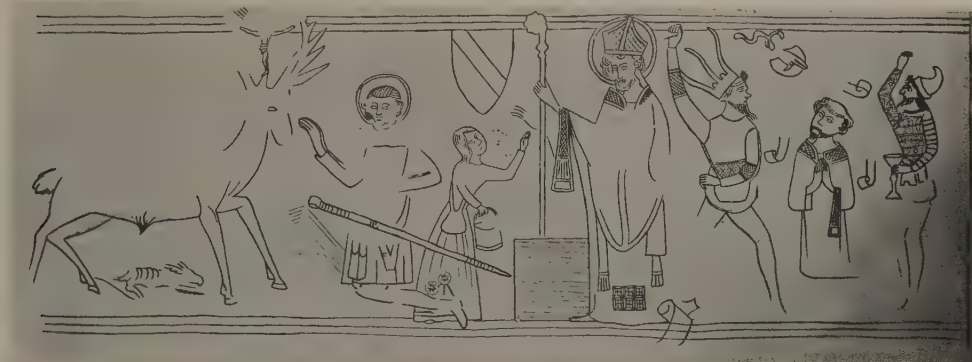


FIG. 8. — Chasse de Saint-Hubert, miracle de saint Julien du Mans, martyre de saint Thomas de Cantorbéry.
Manoir des Vaux. Dessin de M. Guy Ramard.

que leur étude nous permette de tirer des conclusions générales sur la peinture murale de notre région pendant les guerres anglaises. Elles ne nous offrent même pas des spécimens de tous les genres de peintures pratiquées à ce moment, puisque la peinture profane est, dans la région du Maine, totalement absente à cette époque. Mais nous avons un exemple de décoration de chapelle seigneuriale grâce à celle des Vaux, un exemple de la peinture monumentale, associée à la statuaire, grâce à l'enfeu de Neuville-en-Charnie.

Et si les peintures de la chapelle du chevet, au Mans, sont un exemple du grand courant gothique-international, celles de la chapelle de Verniette, à Conlie, perpétuent les traditions de la peinture monumentale rustique de la région.

Toutes ces peintures semblent bien représenter les formes typiques de décoration du XIII^e et XIV^e siècles que nous pourrions rencontrer dans la région, et c'est ce que les mises au jour que nous avons pu faire ces dernières années ont d'ailleurs confirmé.

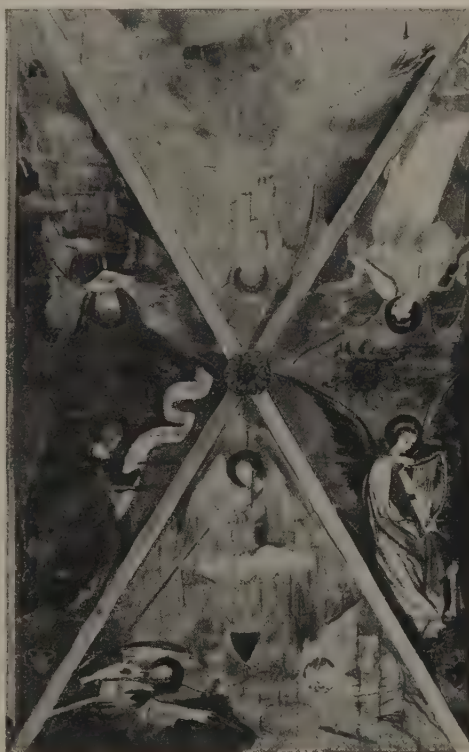


FIG. 9. — Les Anges musiciens
Voûte de la chapelle du chevet de la cathédrale du Mans.
Photo. Arch. Photogr. d'après un relevé du musée du Mans.

DÉCOUVERTES RÉCENTES DE PEINTURES MURALES DES XIII^e ET XIV^e SIÈCLES DANS LE MAINE

Outre les découvertes qui ont complété des ensembles de peintures murales déjà connus, comme ceux de l'église de Vaas (Sarthe) (fig. 10), de celle de Vézot (fig. 12), et de la chapelle du Bourgneuf à Fromentières (Mayenne), dont nous avons déjà parlé antérieurement⁴, d'autres ensembles décoratifs ont été complètement découverts ces dernières années. Ce sont ceux de

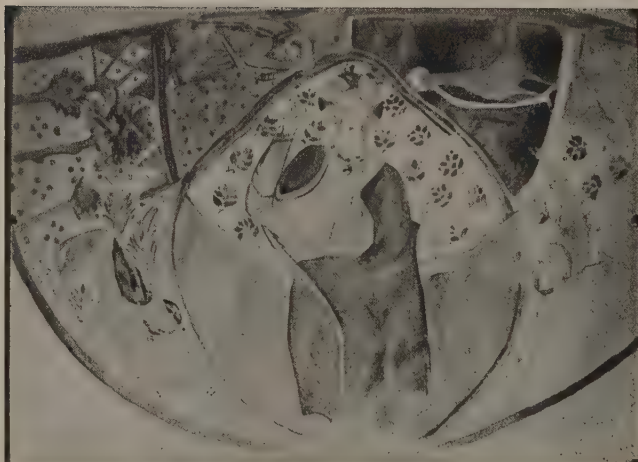


FIG. 10. — Christ avec le tétramorphe. — Eglise de Vaas (Sarthe).
Photo. de l'auteur d'après son aquarelle.

4. *Op. cit.*, pp. 82, 83 et 89.

Saint - Mars - de - Locquenay (Sarthe) (fig. 11, 11A et 11B) et d'Asnières-sur-Vègre (Sarthe) (fig. 13, 14, 15, et 15A) auxquels il convient d'ajouter les peintures du XII^e et XIII^e siècles de l'église de Varenne-Bourreau à Saint-Denis-d'Anjou (Mayenne) et celle



FIG. 11. — Le Paradis.
Eglise de Saint-Mars de Locquenay (détail).
Photo. de l'auteur.



FIG. 11 A. — Le Paradis. — Eglise de Saint-Mars de Locquenay (détail).
Photo. abbaye de Solesne.

du porche de l'église de Brette-les-Pins (Sarthe).

L'église d'Asnières-sur-Vègre est probablement entièrement peinte, mais seules les peintures du pignon ouest ont été complètement découvertes. Il s'agit d'une vaste

représentation de l'Enfer avec le Christ délivrant les âmes des limbes. Ce sujet est interprété de la façon la plus curieuse en des tableaux variés, correspondant aux divers supplices réservés aux damnés. Ceux-ci sont pendus, dévorés, cuits ou attachés sur une roue et fustigés par des diables grimaçants et burlesques. Tels sont, par exemple, le Cerbère à trois têtes et les diables cynocéphales qui attisent le feu au-dessous d'une marmite dans laquelle apparaissent une tête d'évêque et une tête de

femme. Mais à côté de ces figures monstrueuses ou grimaçantes, on trouve le Christ et le groupe paisible des âmes sauvées au-dessous de la gueule du leviathan qui engloutit un monceau de têtes décharnées sur lesquelles trône un grand diable jaune faisant office d'ogre.

Cette peinture rappelle encore celles du XII^e siècle par sa facture vigoureuse et par certains détails de style, mais elle doit être plus vraisemblablement attribuée à

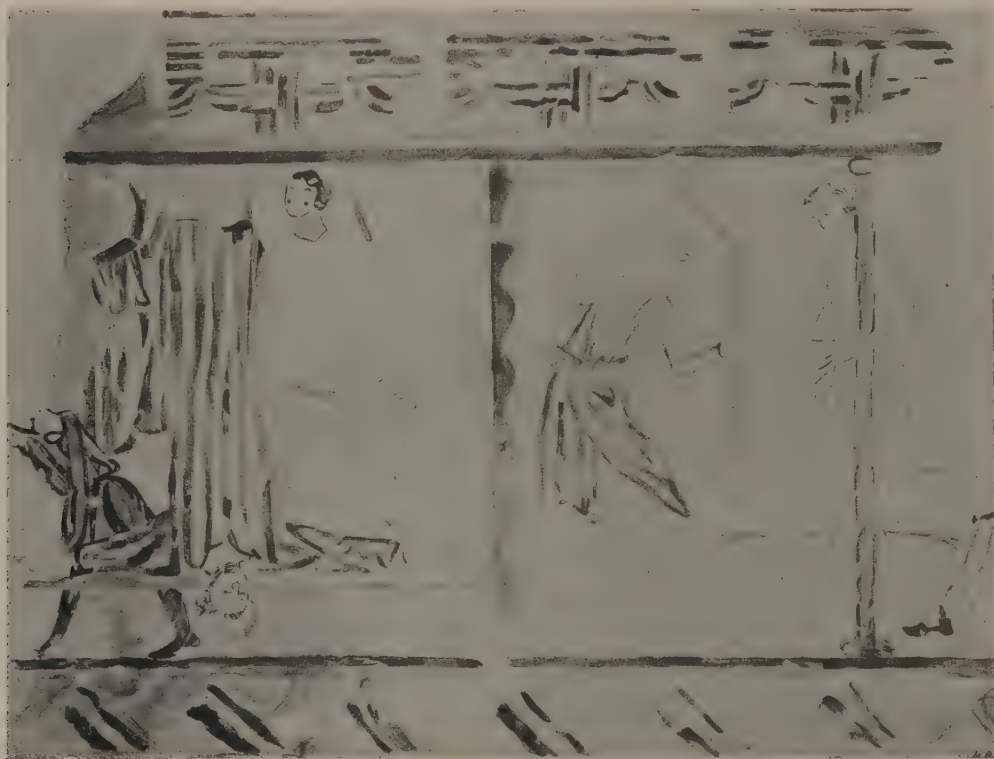


FIG. 11 B. — Le Martyre de saint Pierre et le martyre de saint Sébastien.
Eglise de Saint-Mars de Locquenay (Sarthe). — Aquarelle de l'auteur.

la deuxième partie du XIII^e siècle et il est même possible que certaines parties aient été reprises plus tard. La variété des valeurs de tons la différencie des peintures plus plates, plus linéaires, telles que celles que nous avons trouvées en général dans le Maine au XIII^e et au XIV^e siècle. C'est pourquoi la peinture d'Asnières-sur-Vègre, très originale, garde un caractère vraiment monumental.

La peinture de l'église de Varenne-Bourreau occupe la partie centrale de l'arc

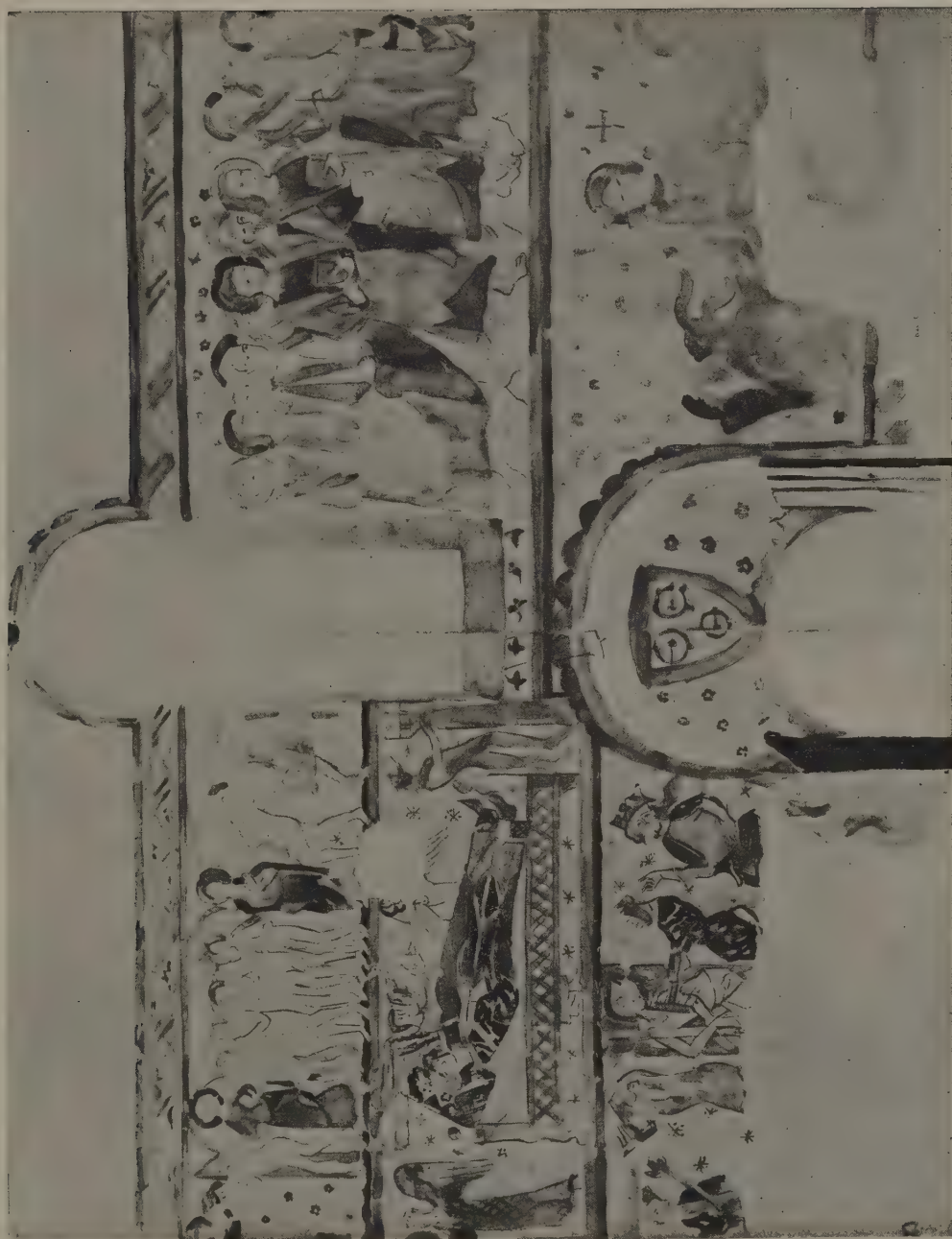


fig. 12. — Peintures murales du pignon de Vézot (Sarthe). (A droite : en haut, les apôtres; en bas, une sainte. A gauche : en haut, le Martyre de saint Blaise; au centre, Mort d'un évêque, saint Blaise (?), dont un ange emporte l'âme au paradis; en haut, entrée des élus au paradis poussés par un ange et introduits par saint Pierre; une femme est entraînée par le diable). *Aquarelle de l'auteur.*

de séparation entre nef et chœur de ce petit édifice. Elle représente, dans une mandorle tronquée, un Christ en majesté portant le globe du monde et flanqué primitivement de deux anges encensant. De ceux-ci ne subsistent que quelques débris qui recouvrent en partie une peinture du ^{xii}^e siècle illustrant probablement le même thème.

La décoration de l'église de Saint-Mars-de-Locquenay se développe sur un large

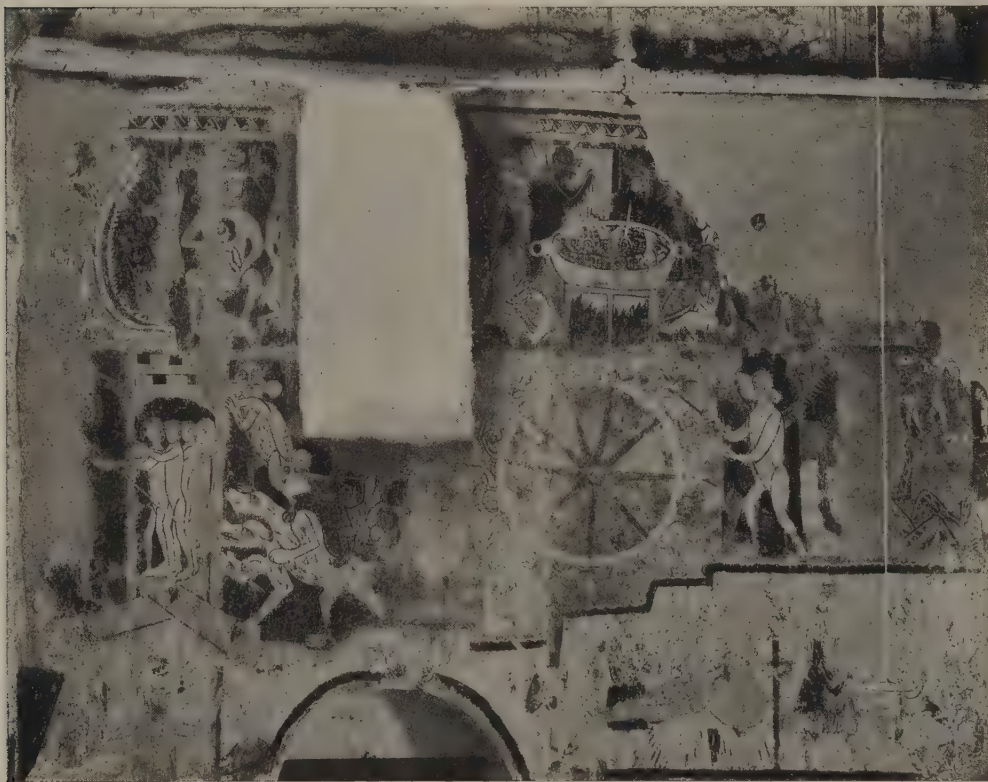


FIG. 13. — L'Enfer. — Eglise d'Asnières-sur-Vègre. (A gauche : le Supplice de la chaudière et celui de la roue; à droite : la gueule du Leviathan, les âmes des limbes à la porte de l'enfer gardée par Cerbère). Photo. A. Hardouin, Sablé (Sarthe).

bandeau qui fait le tour de la nef et est encadrée de bandes à motifs de rubans, tandis que le soubassement de la décoration est constitué par des arcades en plein cintre et que le champ supérieur du mur comporte un tracé d'appareil orné de fleurettes. Le programme iconographique comprend des *Scènes de l'enfance du Christ* avec les restes d'une *Annonce aux bergers*, une *Adoration des mages*, un *Massacre des*

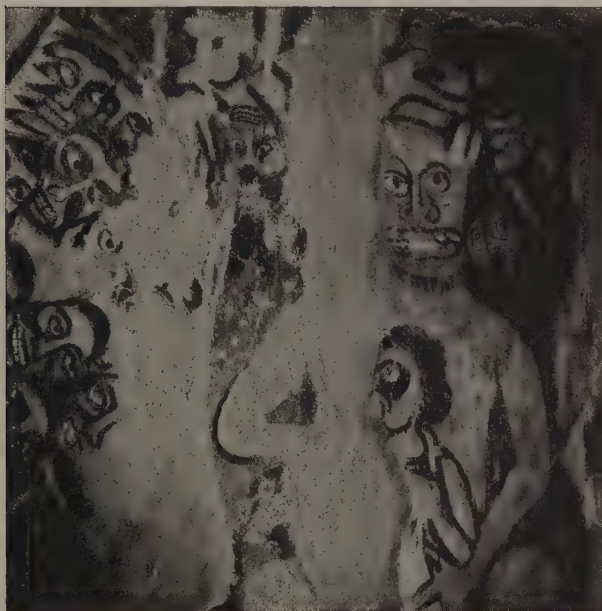


FIG. 14. — L'Enfer.
Eglise d'Asnières-sur-Vègre (détail).

plastiques du XIII^e siècle. Il semble, en effet, que le choix des sujets et le système décoratif puissent être attribués dans leur ensemble, à cette époque. Mais, puisque le style et les costumes de certaines figures annoncent une époque plus récente, il faut conclure que ces peintures ont été reprises plus tard, au XIV^e siècle et même encore au XV^e siècle.

Les peintures de l'église de Brette-les-Pins sont, au contraire, homogènes. Dans la lunette en demi-cercle du porche d'entrée, s'inscrit une figure de *Saint Martin à che-*

Innocents, des *Scènes de martyre*, qui ne sont pas toutes identifiables, mais où l'on reconnaît *saint Pierre*, *saint Sébastien*, *saint Laurent* et, dans la belle figure nue trainée par les chevaux, peut-être *saint Hippolyte*. A tout cela s'ajoute, sur le pignon ouest, un fragment de *Jugement dernier* qui se terminait par une figure d'ange introduisant un élu dans le paradis qu'on voit peint sur le mur sud. Voilà donc un programme et un parti décoratif tout à fait conformes aux traditions iconographiques et

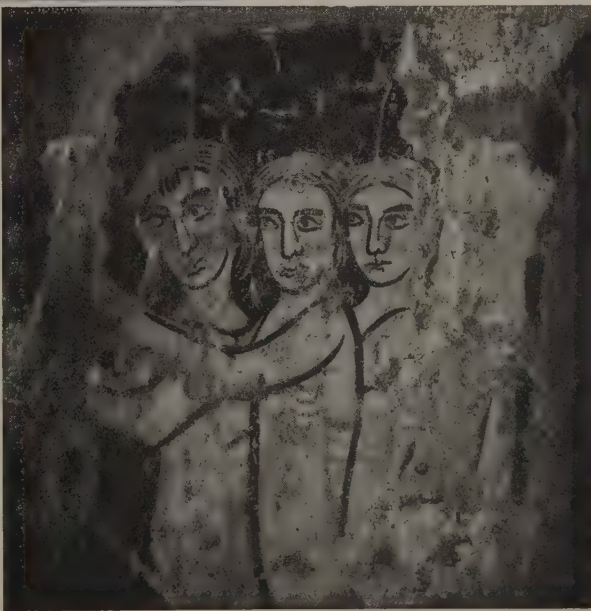


FIG. 15. — L'Enfer. — Eglise d'Asnières-sur-Vègre
(détail : les âmes des limbes avant la restauration). Photo. A. Hardouin, Sablé (Sarthe).

val en train de tailler son manteau pour le donner au pauvre qui, malheureusement, est aujourd'hui, complètement effacée. Cette peinture n'a jamais été reprise et son style autant que le costume du saint indiquent bien le XIII^e siècle.

Il convient de signaler encore une très belle peinture murale de cette époque qui vient d'être découverte en l'église d'Amné (Sarthe) par le curé, M. l'abbé Lesmier. Il s'agit d'une grande *Cène* qui paraît complète, mais n'est pas encore entièrement dégagée.

Tel est le bilan des derniers travaux de découvertes de peintures murales des XIII^e et XIV^e siècles dans le Maine.

MADELEINE PRÉ.

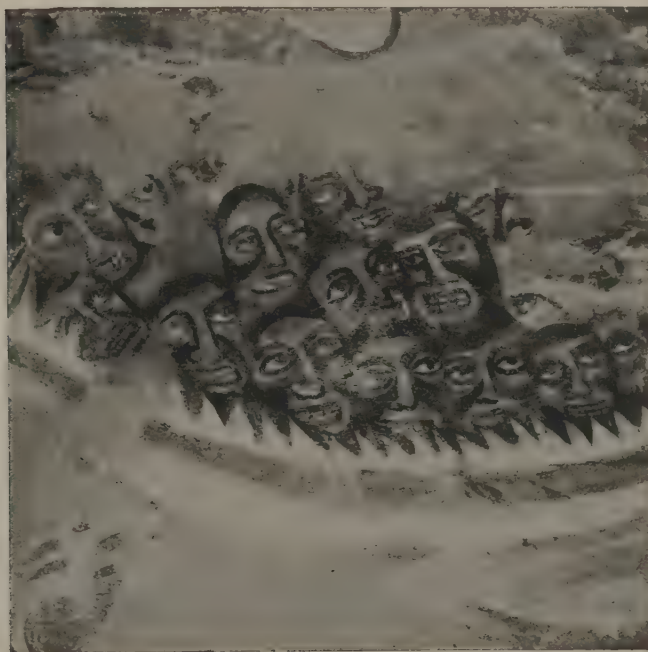


FIG. 15 A. — L'Enfer. — Eglise d'Asnières-sur-Vègre (détail : têtes de damnés).
Photo. A. Hardouin, Sablé (Sarthe).

HIERONYMUS BOSCH

THE PEDLER

A lean old man in worn clothes. With sagging knees he walks toward a gate at the bend of the road (fig. 1). On the lowest rung of the gate is a magpie, and behind the gate, in the middle of the path, a cow rests peacefully. Upon the tree, a barn owl seems to watch the wanderer. A singing bird hangs upside down from a twig. Beyond the gate the eye wanders deep into a peaceful landscape. At the foot of the gallow hill sheep and a cow are grazing. Human beings are also visible, far in the background. The pole on the gallow hill is idle; in other of Bosch's paintings it carries the wheel of execution. The land seems to be resting; even the law and its cruel applications are dormant in these sunny pastures. The wanderer holds a hat in his left hand, an old felt into which is stuck an awl with a cobbler's thread. His right hand holds loosely a staff or cudgel the knotty end of which drags upon the ground. A cat's pelt hangs from the wicker basket on his back and a wooden spoon is pushed through its handle. From his jacket, at belly height, a pig's foot protrudes. A full purse and a dagger dangle from his belt. When bandaging an injury he pulled up the left leg of his trousers. On the bare foot of the injured leg is a slipper. Apparently he has had a heavy fall, for the right trouser leg is holed at the knee. A dog growls at the wanderer.

The left side of the painting, unlike the land behind the gate, shows filth and lewdness. A house of ill repute, a *Frauenhaus*, is characterized by unmistakable symbols. Its sign board is a swan (its feathers are white, but its flesh black!). An overturned jug is stuck on a pole at the peak of the roof. A rooster struts on a dunghill; swine are feeding at the trough. A barrel without a bung oozes some filthy content. A magpie in a cage, an empty scoop, a spear leaning against the decaying house seem to allude to low debauchery and grossness. And the people who dwell in it are worthy of such symbols: a prostitute is watching the lonely wanderer; a clown is urinating in a shady corner; a soldier caresses the maid upon the threshold.



There is near unanimity among scholars that this painting represents the *Prodigal Son*¹. He seems to be leaving the place of his former debauches, to return repentantly to his forgiving father.

Several elements in our painting suggest the Prodigal Son: the man's turning away from the evil place and his going into *good pastures*. He seems to flee a *sinful world*. He may have lived in that lewd house and hearded swine in keeping with the Biblical tale. However, a few scholars have rejected this interpretation. L. von Baldass denies the possibility that *the old man had a short while ago fed the swine*; he points to the advanced age of the traveller and his heavy crate. Neither of these two elements fits the Biblical story. We may add that the full purse of the penitent wayfarer and his dagger are hardly the attributes of the destitute hero of the parable, as the purse indicates modest wealth, and the dagger, the traveller's readiness to defend his possessions.

One might answer to these objections that Bosch wanted to paint a Prodigal Son of his very own, that the age of the wanderer could show how *late* his repentance has come. Bosch might thus express that there is no time limit for repentance; and showing the Prodigal Son with a purse, Bosch could have meant that true impoverishment is *spiritual*, not *material* in nature.

However, such ingenuity seems somewhat forced. When painting scriptural scenes, Bosch clings faithfully to the subject, upon which he grafts elements of his flamboyant imagination. His expression is more far-fetched when he paints *world-images* such as the center panels of the *Haywain* triptych and the *Garden of Delights*.

One is inclined to believe that Bosch wanted to show more than the Prodigal Son's journey home. His subject is *Man* going from the lower to the higher, by his free will. And if in the panel there may be faint allusions to the famous parable, there are precise indications as to the profession and the life of the old man. He is a *pedler*, and as such he travels restlessly throughout the land, encountering temptations, selling his wares, chased by dogs, stumbling and falling and fighting for a precarious existence. In this way he resembles *every man* who fares upon earth.

Man is shown as a *travelling fool*, a popular figure in Bosch's time. He is approaching the *good gate* which is doubtless a symbol: the gate does not pass through a fence, but is an independent object set in his path. He is holding his hat with an energetic gesture².

1. G. GLUCK; M. J. FRIEDLANDER; D. HANNEMA; CH. DE TOLNAY; J. COMBE; W. FRAENGER (the latter in: *Castrum Peregrini, erstes Heft*, Amsterdam, 1951).

2. FRAENGER's view that he has doffed his hat to solemnly demand entrance through the good gate is questionable, as it is impossible to remove one's hat with the left hand while holding the right brim with thumb pointed forward.



FIG. 1. — HIERONYMUS BOSCH. — The Pedler.
Boymans Museum, Rotterdam, The Netherlands.



FIG. 2. — Tarot Trump : the Fool.

the old custom of the bride-groom, before going to church, drawing a bung out of a beer barrel and keeping it in his pocket. Nork has no doubt about the custom's meaning, and pokes fun at those who attempt meaningless interpretations (*unsinnige Deutungsversuche*)⁵. Nork also recognizes the significance of the spear: *the spear means man*, he says bluntly, and he quotes customs from various epochs and

According to old traditions the hat is a symbol of freedom and also of the owner himself. The wanderer throws away his own reprehensible self, in order to become a new man. We shall see that the awl stuck into the old felt is a symbol of lewdness³. Bosch's contemporaries must have well understood its meaning. The pedler wants to forego his former unchaste life. Yet his wearing two different shoes makes one doubt whether he knows really *sur quel pied dancier*. And the magpie—half white half black—seems to allude to the frailty of human decisions⁴. Many of the symbols in this panel are to be understood simply, as popular traditions without a deeper meaning. They arose from the coarse language of the people. The obscene meaning of a barrel without a bung can be grasped without referring to psycho-analysis. Long before Freud discovered the fact that sexual symbols haunt the subconscious, F. Nork, writing about traditions and customs, diagnoses many such symbols correctly. He mentions

3. For the significance of the hat, see: F. NORK, in SCHEIBLE, *das Kloster*, Stuttgart, 1849, vol. 12, p. 1174.

4. FRAENGER, *Op. cit.*, cites WOLFRAM VON ESCHENBACH's *Parzival*. In its introduction, the magpie paradigm characterizes the white man as the *knightly ideal man*, black man symbolizes *moral wavering*. The black-white man fights doubt and overcomes it.

5. *Op. cit.*, p. 208.

countries which *consciously* use the spear as a phallic symbol⁶. We have every reason to believe that the meaning of the spear was no secret to the contemporaries of Bosch. A man leaning his spear against a lewd house must have made sense to them. There is likelihood that the pig's foot meant simply *to pig it*; there are still in the Dutch language deprecatory sayings involving the domestic animal. In two paintings Bosch uses the pig's foot as a symbol of lewdness⁷. To drag one's stick on the ground means to be cast down, crestfallen, humbled (a similarity in German is: *er laesst den Schwanz haengen.*). The upright spear and the dragging cudgel are symbols with opposite meaning. To wear slippers (pop. German: *Latschen*) also has a popular sexual implication. To wear out shoes (*auslatschen*), or to change shoes means to have excessive or illicit relations⁸. Many swine eating at the same trough may signify several men having relations with the same woman.

Spoon, awl, and dagger were certainly popular phallic symbols. In a XIII Century manuscript a *pedler* speaks thus to his female client:

*j'ai cuillers de bois et de trenble
j'ai fers d'alène as vors
une pilète [dagger] ai ci pendue
grosse pesante et étendue
que je vendrai as chamberières...*⁹

It is significant that a *pedler* should speak in these specific symbols. One suspects the Bosch figure of being an elaboration on a traditional theme.

Among the less obvious symbols are the cow and the various birds of the painting. The cow behind the "good gate" suggests a healthy, simple life. In the early XVI Century, Agrippa von Nettesheim, then living in the Netherlands, wrote his satirical work on the *Uncertainty and Vanity of Knowledge*¹⁰. He censures every

6. *Op. cit.*, pp. 204-205, 534.

7. Saint Anthony Altar, Lisbon, right wing, lower left corner; Fragment, ill. in: BALDASS, *H. Bosch*, fig. 28, where the pig's foot is the board sign of *Luxuria-Lust*.

8. F. NORK, *Op. cit.*, vol. 9, pp. 449, 492, 552 and 611, gives many examples as a proof that the shoe is a female symbol; he cites MOAN, "Heidelb. Jahrb.," 1819.

9. Manusc. N. 1830, fol. 42, verso, Bib. Nationale, Paris, quoted in: *Proverbes, dictons populaires avec les dictes du mercier et des marchands... aux XIII^e et XIV^e siècles*, G. A. CRAPELET, Paris, 1831. CRAPELET remarks that these verses are obviously obscene.

10. AGRIPPA AB NETTESHEIM, *De incertitudine et vanitate scientiarum inveciva*, Antwerp, 1530.



FIG. 3. — The Pedler and the Siren — Luttrell Psalter.

activity as foolish or criminal; and he concludes his work with the admonition: men should become herdsmen and lead the healthy and honorable life of their ancestors and of many mythical kings and princes.

The owl in the tree is a bird of wisdom, as opposed to the singing bird, symbol of carelessness. Geyler von Keyzersberg says in his commentaries on Brandt's *Ship of Fools*: "They do not care about God, nor about the world, but they sing and let the birds of the forest worry¹¹." The pigeon on the evil house recalls Geyler's commentary on Brandt's chapter on *unchaste living* which he calls *Löfflerei* (from *Löffel*—spoon; also *Löffelbuben* for unchaste young men): "If you wish to keep your house clean, beware of priests, monks, and pigeons¹²."

The swallow, in Bosch's time, was a symbol of lewdness. The crest of *Luxuria* is a swallow's nest in which it was believed the little birds are blinded by their own excrement: "As the swallow is blinded by its own excrement, thus do the unchaste¹³."

**

Justi and von Baldass have called our painting the *Vagabond* and I believe they were right. In fact, Brandt and Keyzersberg, both contemporaries of Bosch, call traveling merchants *Landstreicher*, i.e. vagabonds¹⁴. However, the epithet is meant to be satirical and deprecatory. The more objective title, the *Pedler*, seems more appropriate and also in keeping with the profession of Bosch's traveler. Pedlers and traveling merchants form a group among the "Traveling Fools" whom Brandt condemns as carriers of vice and deceit:

We travel to our great damage,...
For no one knows where he will land...
And travel merely for our profit
Without care, wisdom and sense¹⁵.

Geyler comments on this: They hasten from one place to another and carry gossip and foul stories hither thither. They cheat and deceive people, as much as they wish and can. They are evil when they start out on their voyage, and they come back unchanged. *As a goose they fly across the seas, and as a "Gagax" they return home.* The sea-faring fools encounter many wonders, especially *sirens*:

11. In summa: sie fragen weder Gott noch der Welt nach, sondern singen allezeit, und lassen ein Wald-vögele sorgen. GEYLER, comment. to Cant. CVII.

12. Wiltu haben dein Haus sauber so huett dich vor Pfaffen, Mönchen und Tauben (Comment to cant. XIII).

13. Hienach volget ein schön materi vo den sibem todsünden un von den syben tugende, Augsburg, 1474 and: Dyt sint de seven dotsünde de stryten myt den seven dogenden, Magdeburg, 1490.

14. BRANDT, *Ship of Fools*, cant. CVI, CVII, etc. Cf. KEYSERSBERG, in his commentaries on the above mentioned chapters.

15. BRANDT, CVII :

Wir faren umb mit grossem schad...
Denn keiner weiss wo er zu lend...

Und faren mit uns auff gewinn
Ohn sorg, vernunft, weisheit und sinn.

Homer has told us about them
That we should be wise
And not venture upon the seas...
Where stormy winds carry us
[away.
A wise man stays at home¹⁶.

The siren is the symbol of *Luxuria*, the deadly sin. She is dangerous to travellers on *sea* as well as on *land*: at sea she fascinates the navigator so that he loses control of his ship, and ship and men are lost. On land, lewd women seduce the travellers who lose their soul and wreck the *hull of their bodies*¹⁷. The prostitute is the *land sirene*, the pedler's temptress. He offers her combs, mirrors, cosmetics, theriaca. She has little judgement and buys more than her means permit. She is always indebted to the pedler and her *chaperone*. She is the pedler's easy prey: *he has played many a cat*. (*Als hy kan dan neemt hy de kat syn huid af*: a Dutch proverbial saying characterizing a greedy person.)



FIG. 4. — The Great Idolatress, detail of the Angers tapestry.

Jacques Combe was the first to draw attention to the fact that the *Fool* (Mat, i.e. Mad) of the Tarot deck resembles our Pedler: he is carrying a similar stick, a spoon, a bag, and a dog is biting his thigh (fig. 2). Combe affirms that the Mat expresses ideas similar to those of the Pedler. To the occultist, he says, the Mat means unintelligence, senselessness and folly, one of the moralizing themes familiar to Bosch¹⁸.

16. BRANDT, CVII :

Homerus hat diess alles erdacht,
Damit man het auff weisheit acht
Und sich nit waget auff dass meer...

Der wind verführt uns mit gewalt
Ein weiss man sich daheim behalt.

17. Hienach volget ein schön materi... etc., *Op. cit.*, comm. to *Luxuria*.

18. Strangely enough, COMBE mentions this relationship when speaking of the closed wings of the Haywain

Both the Pedler and the Mat in his jester's attire are products of an epoch that identified Folly with Sin. The Pedler and the Mat are contemporaries, figures of the early XVI Century. Their common ancestor—or one of their ancestors—is considerably older. He may be found in a marginal design of the *Luttrell Psalter* (fig. 3)¹⁹. It shows a pedler carrying his bag in the same manner as the Bosch figure: the carrying strap runs over his upper arms and his chest. A dog is biting his leg between calf and hamstring. The pedler is going to the *siren* at the left side. (The house of ill repute in Bosch's panel is also on the left.) The siren is holding a mirror and a comb, the medieval attributes of *Superbia*²⁰. Pride and lust are akin, Geyler says, as pride produces lust. She is the land siren of which the above mentioned incunabulum so eloquently speaks. And he is attracted by her and follows her blindly, insensible to the dog's bite, "like an ox who is led to the slaughter house."

In Bosch's painting the happening is in reverse: the Pedler is not going to the siren. He is circumnavigating this dangerous reef. But his bandaged leg and the growling dog indicate that he has not always bypassed the evil house. But now he has made up his mind. He abandons his former foolishness. Ironically enough, he is cured—now that he has grown old! He is entering the good gate whose neat and solid construction contrasts so strikingly with the decay of the siren's house²¹. The dog's task seems to be reduced to that of a guardian. And the Pedler's steps lead him toward the good—from left to right as Brandt says when speaking of foolish ways:

To the right one finds the crown
To the left the cap of fools
Fools go all the same direction
And are punished at the end²².

As our Pedler seems to take a direction opposite to that of fools we gather that he has given up his former folly for a worthier life: an optimistic note, rather unusual in Bosch's work.

The problem of the dog's meaning—a symbol to be sure—remains unsolved. We may assume him to be a representative of good, a warning who does not shrink from violence when his barking remains unheeded.

KURT SELIGMANN.

tryptich where there is considerably less resemblance between the Peddler and the Mat, than in our tondo. Not all occultists share COMBE's views on this Tarot trump. GERARD VAN RIJNBEEK (*Le tarot*, Lyon, 1947) calls the Mat a *sanctus innocens*, master of his destiny, as he masters himself. "He is a vagabond of time and space, of the ideal, of beauty and wisdom."

19. London, British Museum, repr. in a facsimile edition, 1932, p. f 70 b.

20. The Great Idolatress of the Apocalypse (Rev. 17-1/2) in the Angers tapestries also holds a comb and mirror (fig. 4).

21. FRAENGER, *Op. cit.*

22. BRANDT, cant. CVI :

*Zurechter hand findt man die kron
Zur linken hand die kappen stohn*

*Denselben weg all narren gohn
Und finden endlich bösen lohn.*

ŒUVRES DE JEUNESSE D'ANTONIO RIZZO

LE document le plus ancien qui nous soit parvenu sur l'activité d'Antonio Rizzo est sans nul doute le distique du protonotaire apostolique Grégoire Cornaro, mort en 1464. Ce distique est dédié *ad Antonium Riccium Sculptorem* : ce qui nous permet de supposer que l'artiste avait commencé de très bonne heure à travailler à Venise¹.

Bien qu'on ait toujours dit qu'Antonio Rizzo participait en 1465 aux travaux de construction de la Chartreuse de Pavie cela se trouve confirmé encore davantage par deux documents qui révèlent le rôle qu'il a joué auprès de Cristoforo Mantegazza, de Rinaldo de Stauris et d'autres artistes encore, à la décoration des deux cloîtres.

1. G. DEGLI AGOSTINI, *Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli Scrittori Viniziani*, Venise, 1752, I, p. 132 (XIV, *Epigrammata*, II).



FIG. 1. — ANTONIO RIZZO. — Allégorie.
Arc Foscari, Palais des Doges, Venise, Italie.



FIG. 2. — ANTONIO RIZZO. — Sainte Catherine.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

qui n'étaient certes pas dénués d'importance, puisqu'il envoie lui-même de Venise au prieur de la Chartreuse de Pavie « trente-trois plinthes pour des colonnes³ ». De toute évidence, il doit s'agir là des chapiteaux et des bases de colonnes qui étaient destinés aux deux cloîtres de la Chartreuse de Pavie, en voie de construction à cette époque, et qui étaient fournis par le maître véronais ou par son atelier. Nous n'allons pas, pour l'instant, nous arrêter sur la part plus ou moins grande qui, dans ces cloîtres, revient directement au marbrier véronais, puisqu'on ne saurait exclure la possibilité qu'il ait travaillé d'après des dessins établis par l'architecte. Mais ce furent peut-être ces documents mêmes qui ont semé tant de confusion dans l'esprit des critiques.

Ceux-ci seraient peut-être demeurés presque ignorés pendant longtemps encore si M. Giovanni Mariacher n'avait pris la peine d'entreprendre l'étude approfondie de la première phase de l'activité d'Antonio Rizzo sur les lagunes, reconstituant, avec une intuition d'une finesse particulière, la production de ce maître dans la septième décade du xv^e siècle, et reconnaissant la main de celui-ci dans l'*Annonciation* du monument de Foscari, aux Frari, postérieure à 1457, dans une autre *Annonciation* de la porte de la Madonna dell'Orto qu'il date de 1460 environ ainsi que dans une troisième *Annonciation* se trouvant sur le maître autel de saint Etienne, toutes les trois à Venise, et, enfin, vers 1467 (année où fut exécuté le monument perdu depuis,

Nous relevons à la date du 20 mars une somme payée au *Magister Ricio de Verona pro arra et pro parte solutionis certarum columnarum rubearum per manum domini Celsi ecc.*; le 14 décembre de la même année une somme est due au *Magistro Ricio de Verona... pro colonelis, capitelis et bassis et pro cantonata una cum capitelo et bassa laborata*². Il est certain qu'en 1467 le sculpteur n'était plus en Lombardie, mais il semble cependant être encore lié à ses contrats antérieurs

2. C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milan, 1897, p. 460.

3. Cf. CAFFI, dans : *Arte e Storia*, 1887, p. 106.

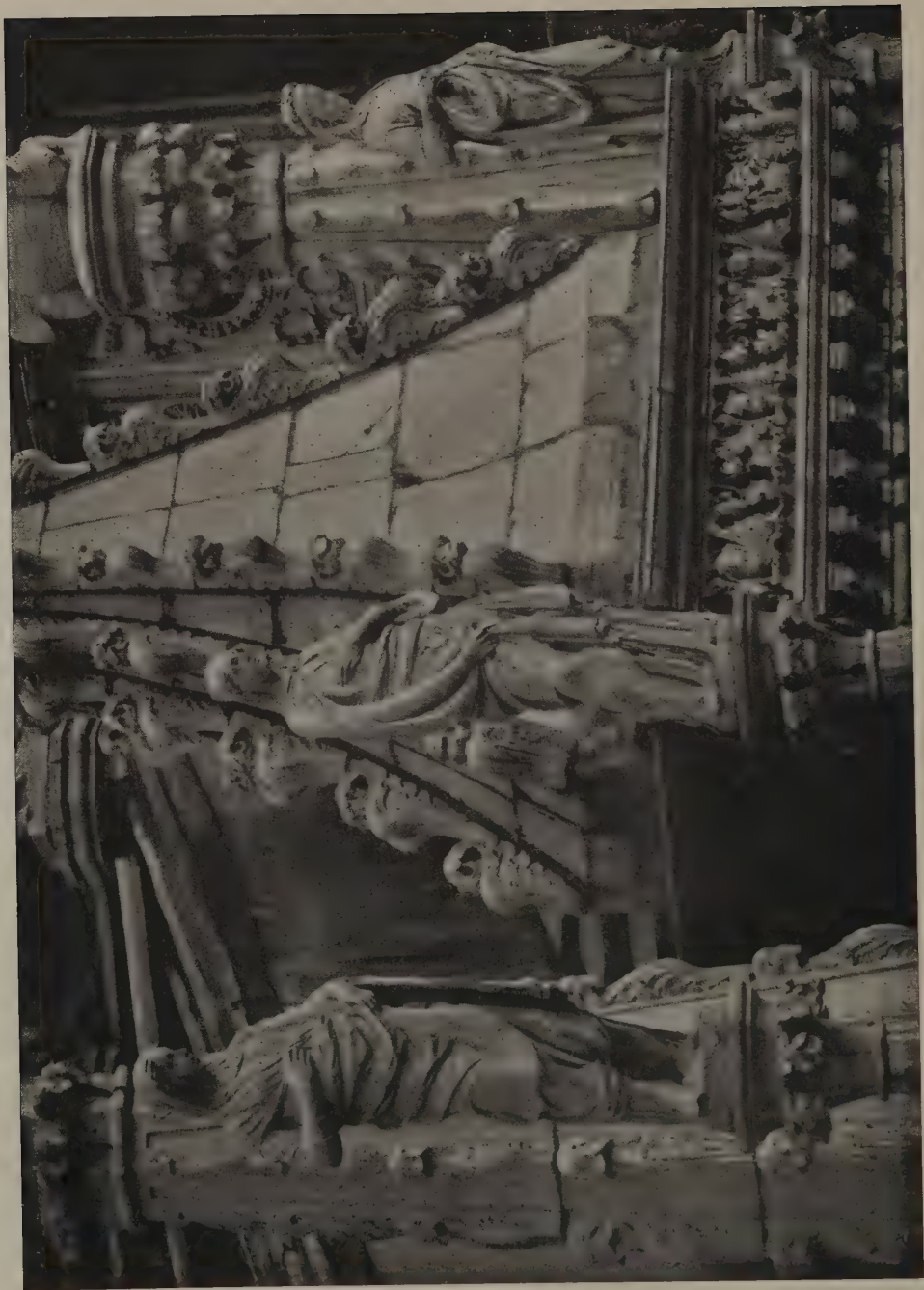


FIG. 3. — ANTONIO RIZZO. — Allégorie.
Arc Foscari, Palais des Doges, Venise, Italie.

d'Orsato Giustinian, à S. Andrea della Certosa) dans quelques-unes des plus belles statues de l'Arc Foscari, au Palais des Doges. M. Mariacher a, d'autre part, eu le mérite de réussir une définition de l'art d'Antonio Bregno, en parvenant à le distinguer de celui de Rizzo dans la mesure, évidemment, où l'étroite collaboration des deux artistes le permettait⁴.

Les longues figures féminines, si fréquentes parmi les œuvres de jeunesse du sculpteur, représentent une formule qui trouvera son expression la plus épanouie et la plus complète dans la *Vierge* de la lunette de Sant'Aponal. Se tenant solidement posées sur leurs longues jambes, les hanches plates, les seins hauts et menus, les épaules basses, ces femmes, aux têtes à peine tournées de côté et légèrement penchées, offrent leur large front à la lumière tout en semblant doucement rentrer le menton. Leur main droite repose, souvent inerte, sur le sein, les doigts, un peu tremblants, largement écartés; l'autre main, lorsqu'elle ne tient pas un livre ou quelque autre objet, s'appuie sur la hanche et retient le vêtement; le genou avance légèrement. Ces figures élancées, à petites têtes, semblent chercher à s'esquiver d'une façon un peu gauche et précieuse (fig. 1 et 3). Et dans les vêtements on retrouve de nouveau cette prudente recherche de naturalisme qui, aux confins du Gothique, semble préoccuper la pensée de l'artiste, une recherche qui ne manque cependant pas de prendre sa propre signification parfaitement définie et précise. Le manteau serre de près les longues tuniques sur lesquelles il retombe, laissant son bord en diagonale, marqué en creux et souligné par une ligne d'ombre, remonter en lignes sinueuses le long des hanches ou se retourner à l'envers, à l'instar d'une feuille. Les plis épais moulent le corps en dehors de toute recherche de style, d'une façon entièrement naturaliste, ce qui forme contraste avec la lourdeur de laine des plis enroulés d'Antonio Bregno qui correspondent à une manière gothique.



FIG. 4. — ANTONIO RIZZO. — Statue.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

4. GIOVANNI MARIACHER, *Note su Antonio da Rigo e Antonio Rizzo*, dans : "Le Arti", février-mars 1941, pp. 193 et s.; IDEM, *Profilo d'Antonio Rizzo*, dans : "Arte Veneta", II, 1948, pp. 67 ss.



FIG. 5. — ANTONIO RIZZO (?). — Un Saint.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

thique, deux personnalités qui en diffèrent complètement par des traits relevant entièrement de la Renaissance et paraissant à l'époque, à juste titre d'ailleurs, non moins précieux et importants pour l'Italie septentrionale, que les fresques d'un Foppa à l'église Saint-Eustorge de Milan ou les sculptures d'un Angelo da Verona à Vicence et d'un Pietro Lombardo à Padoue. Mais comme ces deux personnages remarquables ayant travaillé à la Chartreuse témoignent d'une tendance à s'exclure réciproque-

En Italie du Nord, au cours de la septième décade du xv^e siècle, lorsqu'on peut compter sur les doigts d'une main les sculpteurs participant vraiment en plein au mouvement de la Renaissance, on reconnaît sans difficulté une œuvre d'un artiste comme Rizzo, surtout sachant déjà qu'il avait travaillé dans cette région. Dans un ensemble architectonique comme celui des deux cloîtres de la Chartreuse de Pavie, construits justement à cette époque, on distingue aussitôt, parmi les sculpteurs encore fidèles au style go-



FIG. 6. — ANTONIO RIZZO (?). — Un Saint.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

ment, il n'est pas difficile d'y reconnaître, d'une part, le travail de Cristoforo Mantegazza, d'environ 1465, tandis que nous serions enclins aujourd'hui à y reconnaître, d'autre part, la main du maître dont nous connaissons les travaux aux Frari, à la Madonna dell'Orto ou à l'Arc Foscari du Palais des Doges, à Venise.

Il s'agit ici de certaines statues en terre cuite du Grand Cloître de la Chartreuse de Pavie qui décorent les écoinçons des arcades. Ces statues, avec les médaillons à bustes de saints dans les deux cloîtres, comme d'ailleurs cette décoration tout entière, ont été jusqu'à présent beaucoup trop négligés par la critique⁵.

En effet, une statue de *Sainte Catherine* (fig. 2) est une reprise, bien que d'une qualité plastique moindre, d'une des allégories de l'Arc Foscari, car la reproduction en terre cuite d'un modèle en bois atténue les caractéristiques du style primitif; mais, à part cela, les types, les attitudes et les proportions demeurent assez fidèles au prototype pour qu'on puisse et qu'on doive même envisager la présence d'au moins deux maîtres aussi étroitement liés qu'ils soient par le style. Les remarques faites au sujet des statues vénitiennes d'Antonio Rizzo s'appliquent donc également à cette figure féminine ainsi qu'à bien d'autres encore qui s'y rattachent par exactement les mêmes caractéristiques.

Il faut remarquer, toutefois, que c'est surtout dans la façon de traiter les vêtements, que l'on retrouve tant d'affinités avec les sculptures du grand cloître de la Chartreuse : les fines ombres des bordures des manteaux retombant inertes sur la



FIG. 7. — ANTONIO RIZZO (?). — Une Sainte.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

5. Les terres cuites du Grand Cloître qui peuvent être attribuées à Antonio Rizzo ou à son entourage immédiat sont les suivantes : sur le côté nord en partant de l'ouest, on peut lui attribuer les statuette entre le 6^e et le 7^e arc, entre le 9^e et le 10^e. Sur le côté ouest en partant du nord, celles qui se trouvent entre le 1^{er} et le 2^e arc, entre le 3^e et le 4^e, entre le 5^e et le 6^e, entre le 12^e et le 13^e (fig. 9) et entre le 21^e et le 22^e (fig. 7). Sur le côté nord en partant de l'ouest, probablement celles qui se trouvent entre le 1^{er} et le 2^e, entre le 2^e et le 3^e, plus celles entre le 3^e et le 4^e, entre le 32^e et le 33^e. Sur le côté est en partant du nord, celles qui se trouvent entre le 6^e et le 7^e arc et entre le 14^e et le 16^e.

tunique et formant les mêmes plis aux enroulements qui vont en s'atténuant et qui sont traités d'une manière naturaliste, sans toutefois jamais mouler de près les formes qu'ils recouvrent. Ce sont là les indices d'un art plastique qui n'est pas encore parvenu à trouver son expression définitive (fig. 8 et 9). Les mains masculines, épaisses et lourdes, sont différentes des mains féminines; et, de plus, nous sommes surpris de constater que le traitement de la tête fait penser parfois au style de Mantegazza (fig. 5).

On doit, cependant, remarquer que le *Vittore Cappello* agenouillé présente également des caractères si différents de ceux de la série des figures féminines dont nous venons de parler, que cette statue, prise isolément, ne pourrait guère être facilement reconnue comme étant une œuvre de Rizzo. Il sied de rappeler, de plus, que l'influence de Cristoforo Mantegazza représentait un des facteurs des plus importants dans la formation d'Antonio Rizzo.

Grâce au caractère bien défini de l'art de Cristoforo Mantegazza vers 1465 (lorsque celui-ci semble supérieur à celui d'Amadeo lui-même)⁶, nous sommes en mesure de rattacher à l'art de ce dernier des caractéristiques culturelles qui jusqu'à présent avaient été reconnues comme les apanages génériques de la sculpture lombarde de la deuxième moitié du xv^e siècle. Rien ne saurait mieux définir ce style à la Mantegazza, à la fois puissant et actif en 1465 et 1466, que le profil de la tête de l'*Adam* du Palais des Doges empreint d'une tristesse passionnée (fig. 10).



FIG. 8. — ANTONIO RIZZO (?). — Une Sainte.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

Même si nos recherches devaient finalement aboutir à la création d'un *Compagno del Rizzo*, personne ne saurait prétendre que l'invention de l'existence d'un autre sculpteur de cette époque, doué d'un génie égal à celui de Rizzo et parlant le même langage artistique, puisse être une opération plus hasardeuse que le procédé qui, au cours de ce bref article, nous a amenés à reconnaître l'œuvre de Rizzo. Toutefois,

6. Voir mon article, à paraître dans le "Bollettino d'Arte".



FIG. 9. — ANTONIO RIZZO (?). — Une Sainte.
Grand Cloître, Chartreuse de Pavie, Italie.

comme les artisans crémonais de la terre cuite de cette époque peuvent avoir pris des libertés insoupçonnées en conformant la fabrication de leurs pièces aux critères qui président à la diffusion commerciale, rendant fort difficile, non pas l'identification d'un style, mais plutôt la définition exacte de ses limites, nous avons tenu à ajouter au nom, ce prudent et, sans doute, utile point d'interrogation.

Ce rapide coup d'œil sur les statues de la Chartreuse de Pavie jette un jour nouveau sur les œu-

vres de jeunesse du grand sculpteur véronais. Il n'a point servi cependant à éclaircir la question des œuvres plus tardives qui nous ont été préservées et dont il sied de nouveau d'examiner les dates à l'intérieur d'une étude d'ensemble de l'art du maître. La plupart de ces dates ont été établies, en effet, par les érudits contemporains d'après la date de la mort des personnages en l'honneur desquels ont été érigés les monuments funéraires auxquels le nom de Rizzo a été rattaché.

Il faut, évidemment, que cette chronologie soit revue et corrigée par quelqu'un ayant fait une longue étude de cette précieuse documentation et ayant le mérite d'avoir été le premier à reconnaître la main du sculpteur véronais dans les belles statues qui ornent l'Arc Foscari. La grande similitude entre ces statues et celles de la Chartreuse de Pavie les situe à une époque pas trop éloignée de celle à laquelle on peut les supposer avoir été exécutées, c'est-à-dire non loin de 1465, date à laquelle les chapiteaux, les colonnes et leurs bases étaient fournis au cloître.

Mais c'est précisément ce style, se trouvant à mi-chemin entre celui de Rizzo et celui de Bregno et caractérisant les statues de l'Arc Foscari (d'attribution parfois incertaine mais bien éclaircie par Mariacher), qui se retrouve dans les trois statues du monument d'Orsato Giustinian, mort en 1464. Ces statues, retrouvées par Planciscig, sont conservés actuellement aux Etats-Unis. L'épaisseur laineuse des



FIG. 10. — ANTONIO RIZZO. — Adam.
Palais des Doges, Venise, Italie (Détail).

Chartreuse, d'inspiration mantegazzesque. D'autre part, les statues de Rizzo du monument Foscari révèlent trop d'affinités avec *l'Annonciation* de la Madonna dell'Orto, déjà citée ici, et annoncent de trop près le groupe de Sant'Aponal, postérieur à 1467, pour qu'elles puissent être considérées comme ayant été exécutées une dizaine d'années plus tôt. Il me semble donc que le monument Foscari a dû être enrichi et remanié ultérieurement, car il y a trop de différences entre le gothique tardif de l'urne et l'ordre des piliers composites qui encadrent le daïs, ordre inconcevable à Venise vers 1460 environ. Un nouveau vocabulaire, d'une grande netteté et typique de Rizzo, se révèle cependant dans le monument Tron, postérieur à 1473 — époque sur laquelle il va être, semble-t-il, facile de se mettre d'accord désormais⁸.

EDOARDO ARSLAN.

8. A cette époque, sinon au maître lui-même, doit être attribuée la *Vierge et Enfant* en terre cuite, de l'(anti) sacristie de sainte-Justine à Padoue. (Voir mon *Inventario del Comune di Padova*, Rome, 1936, p. 126, et la *Vierge et Enfant* du Bargelle, attribuée généralement à B. Bellano.) (Voir : "Rivista d'Arte", XIII, 1931, p. 65). -- L'article ci-dessus a été rédigé en janvier 1950.



FIG. 1. — Wrest Park, Bedfordshire, etching by Earl de Grey, 1836.

SECOND EMPIRE « AVANT LA LETTRE »

THE discovery in England of a precocious Second Empire style—so precocious indeed that we venture to call it *avant la lettre*—has afforded the occasion for this article. It is of particular interest to follow this through a number of buildings of the late 40s and early 50s, which first suggest a closer relationship to French architecture than was characteristic of British architecture of the earlier decades of the century.

At the opening of the XIX Century war discouraged close cultural contacts between England and the continent, and the postwar generation of British travelers seems to have remained stand-offish, voyaging abroad as tourists with little interest in contemporary production in the arts. In painting and in literature cur-



FIG. 2. — Thomas Henry Hope House, 116 Piccadilly, London; later the Junior Athenaeum Club (demolished, 1936); designed by Dusillon, 1848; erected under the supervision of T. L. Donaldson, 1849-1850.

rents of influence flowed outward from England and, if English architects were dependent on French books for published material on the Italian Renaissance, the international Greek Revival had depended from the first on the volumes of Stuart and Revett. The Elizabethan Revival was, of course, wholly nationalistic and from the very first the Catholic Pugin, and his Anglican followers also, rejected foreign models with chauvinistic bigotry. But there were more respectable reasons why the English found little to interest them in the new work done abroad in the 30s and 40s, however much they sought out there the architectural treasures of the Gothic and Renaissance past. Romantic classicism, passé in England from ap-

proximately the time of Victoria's accession, lived on in Germany and France; in newer Romantic modes England had a considerable head start. From neo-Gothic churches to business buildings and railway stations England was ahead either stylistically or technologically. Her own architectural achievements of the late 30s and 40s might seem feeble enough to Ruskin, the stern new critic appearing on the scene in 1849; but he had even less good to say, in *the Seven Lamps*, of modern work abroad—on the rare occasions when he deigned to consider it at all—than of the new architecture of his own country.

In the international realm of the Gothic Revival above all, England was patently leading the Continent in the 40s and early 50s. From the winning of the Nikolaikirche competition by Scott in 1845 to the winning of the Lille Cathedral competition by Henry Clutton and William Burges (1827-1881) ten years later, the outside world was ready to recognize English leadership in neo-Gothic work. It was only with the general circulation of Viollet-le-Duc's *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, the first volume of which appeared in 1854, that a counter-influence from France upon England began in this field. Moreover, within the international Renaissance Revival of the second quarter of the

century Barry, in retrospect at least, seems to stand second to none of his rivals abroad, even if his position was confused for foreign contemporaries by his responsibility for the conspicuously Gothic New Palace. Englishmen around 1850 could well ask: Why imitate what you are already doing better at home?

One aspect of French art, however, was not without influence in the England of the 30s and 40s; that is, Rococo ornament. This had been the great French innovation of the early XVIII Century and was associated (not incorrectly) with the prestige of Louis XIV. The skilled craftsmanship of French decorating firms continued—and would still continue almost down to the present day—to purvey not alone Rococo furniture but whole interiors to all the world. England had never had a real Rococo period of its own, doubtless because the Rococo was considered only as an alternative mode of interior design for use on the walls of a few reception rooms and for furniture.

But like *Chinoiserie*, Rococo never passed entirely out of fashion even at the height of Grecian enthusiasm. In the Early Victorian period it continued to find considerable favor with English commercial decorators, as also once again furniture designers.



FIG. 3. — Montagu House, Whitehall, London, by William Burn, 1866.



FIG. 4. — Great Western Hotel, Paddington, London, by the Hardwicks, 1852.
(From the Supplement to the *British Almanac*, 1853).

Many of the interiors at Harlaxton were described in the 50s as "Louis XIV," which to the XIX Century meant Rococo. Their design probably dates from the 40s but may go back to the late 30s, whether or not the ingredients were locally produced from Salvin's drawings or imported from Paris. Other rooms there were neo-Elizabethan, of course, like the exterior. The problem of dating the various aspects of the decoration of Stafford House is a difficult one. A successful disentanglement of their epochs (and doubtless of similar work in many other great houses) would almost certainly reveal Louis XIV elements of a relatively authentic sort that were added by Barry in the late 30s or 40s. These seem to be inextricably commingled with the delicate bastard-Rococo of Benjamin Wyatt's (or perhaps of Robert Smirke's) building campaign there, quite as at Versailles various rooms have Rococo detail of several different periods extending through two-thirds of the XVIII Century. But Victorian interior design, whether of Rococo or other inspiration, is too complex a subject to be more than touched on in this article. It is French influence on architecture with which we are really concerned at this point; what has been said of the use of Rococo in decoration merely gives evidence of a certain cosmopolitanism on the part of clients to which architects rather grudgingly catered throughout most of the Early Victorian period if, indeed, imported French interior work was not introduced quite without their approval.



FIG. 5. — Westminster Palace Hotel, Victoria Street, London, by W. and A. Moseley, 1858-1860.
(From the "Illustrated London News," XXVI, p. 200).

Just before the Victorian Age began and again near the end of the Early Victorian phase, one country house, Wrest Park, in Bedfordshire (fig. 1), and the Hope mansion, in London (fig. 2), stand apart as unique examples of consistent and dignified French design. At the time the second Earl de Grey (1781-1859) became first president of the newly founded Institute of British Architects in 1834, he was engaged in rebuilding Wrest Park which he had inherited along with his earldom the previous year. Of earlier work there he retained only the splendid early XVIII Century domed pavilion by Thomas Archer (1668-1743), the most nearly Baroque of all English architects. The special, quite continental, character of this feature may have suggested the mode chosen for the new house which is generically late Baroque as well as specifically French. This great mansion of the 30s with its tall segmental-arched windows, its low mansards, and its central and terminal pavilions, is a far better-scaled and more soberly detailed imitation of the French architecture of the early XVIII Century than was ever achieved by later architects, French and American, who set out in the late XIX and early XX Century to "realize" with cold exactitude the measured drawings of old chateaux. It is also not unworthy of comparison with Petworth and, like that great Late Stuart mansion in Sussex very much of a fluke and a mystery. Despite the prominent position of its owner and (at least nominal) designer as a patron of architecture, the loca-



FIG. 6. — Grosvenor Hotel, Victoria, London, by J. T. Knowles, 1860-1861.
(From the "Builder," XIX, p. 375).

for the most part that flavor arises naturally from the native XVI and XVII Century models. The extreme formality of certain neo-Elizabethan elevations by William Burn (1789-1890) seems Gallic, but that is due more in fact to his naturally tight planning than to any inspiration from abroad. His much later Montagu House (fig. 3), built in London beside the Thames for the Duke of Buccleuch in the 60s, alone illustrated a programmatically French design. But by that time such a mansarded mode was in general use in England and had been for almost a decade.

The Hope mansion at 116 Piccadilly on the corner of Down Street was the first edifice that illustrated a serious French influence on Victorian architecture. The client was Henry Thomas Hope (1808-1862), eldest son of Thomas Hope, the early XIX Century historian of architecture and connoisseur of interior design. This Hope was also the elder brother of Beresford-Hope, who was signally assisting in the very same years, as the effective client for Butterfield's new

tion of Earl de Grey's mansion deep in the country, and its complete lack of those qualities of either conservative or advanced taste, admired in the 30s and 40s, must explain why it was so completely without contemporary influence.

Some country houses of the 40s designed in the Scottish Baronial mode beside Dunrobin have a French flavor, but

the stylistic ambiguity of the



FIG. 7. — Grand Hotel, Scarborough, by Cuthbert Brodrick, 1863-1867.
(Photo. Sareny, Scarborough).

church of All Saints, Margaret Street, in launching the High Victorian Gothic.

After Henry Thomas inherited Deepdene in Surrey on his father's death in 1831, he added to that extensive Regency villa a new southeastern front; this is a tame and conventional Italianate exercise, advanced for its day but with little positive character. The church he sponsored at Dorking likewise shows none of the serious, if amateur, preoccupation with architectural matters of his father and brother. Inheriting the magnificent family collection of paintings, chiefly Dutch, formed by his ancestors in Amsterdam, Henry Thomas early followed his father as vice-president of the Society of Arts and he was also one of the founders of the Art Union. The mansion in Piccadilly was built primarily to house the Hope Collection on the demolition of his father's famous galleries in Duchess Street and not, like All Saints', as any sort of architectural manifesto. One can only guess at Hope's reasons for employing the obscure French architect Pierre-Charles Dusillon, to design his London mansions. Although trained at the *Ecole des Beaux-Arts* under Vaudoyer and Lebas, Dusillon practiced chiefly in Switzerland and never very extensively.

Hope's brother's aristocratic tone, ecclesiolo-gical preoccupations, and strictly Anglican estheticism must have derived from the mother's family. (She was a daughter of a Lord Decies, who was also the Anglican Archbishop of Tuam; long after Thomas Hope's death she married a cousin, Lord Beresford). A.J.B. Hope's eventual assumption of her maiden name, which was also Beresford, as part of his own surname—it was already one of his given names—reinforces this suggestion, as does the fact that his earliest exercise in ecclesiology was the remodeling of Lord Beresford's little church at Kilndown into the first shrine of ecclesiolo-gical "correctness". Beresford-Hope's marriage to a daughter of Lord Salisbury will only have increased his well-established leanings. Henry Thomas, on the other hand, is best known as the chairman of the Eastern Steam Navigation Company while Brunel's *Leviathan* was being built, and was generally a man of the



FIG. 8. — General Hospital, Bristol, by William Bruce Gingell, 1852-1857.
(From the "Building News," V, p. 529).



FIG. 9. — Warehouse at No. 12 Temple Street, Bristol,
by William Bruce Gingell, about 1855 (?).

modern financial world. As a connoisseur, he was chiefly active in adding to his father's classical collections. He was thus in every way more in the cosmopolitan tradition of the Amsterdam founders of the family banking fortune and little likely to employ either of his brother's favorite architects, Carpenter or Butterfield, to build his house.

Henry Cole (1808-1882), one of the principal begetters of the Great Exhibition of 1851 and one of the most influential members of the Society of Arts, had been impressed by the superiority of French "art-manufactures," at least since 1845 when he coined the term. The greater part of the decorative adjuncts of Hope's new house, the original contract for which was signed in 1848, was imported from France, very probably on Cole's recommendation.

The construction of the Hope house, which began in 1849 and lasted well down into the Great Exhibition year 1851, was supervised by Thomas Leverton Donaldson (1795-1885), also a member of the group associated with Cole and the Exhibition; but there is no reason to suppose that he modified very much Dusillon's original design. That was late XVI Century French in character—in one of the "Henri" rather than one of the "Louis" styles, so to say—but hardly either strikingly or archeologically so. Even though the Hope house was not at all a typical London dwelling, but a *hôtel particulier* or large Parisian sort of mansion in three stories with a low dormered mansard, it was the solid ashlar construction and the breadth of its front along Piccadilly which made it conspicuous in the Victorian West End. The general composition was curiously unimaginative: five identical double bays faced Piccadilly and an almost Belgravian porch at pavement level cut awkwardly into the central bay in Down Street as if it were an afterthought of Hope's. (Presumably it was

designed by Donaldson rather than by Dusillon.) Inset panels of colored marbles in the "pilasters" between the bays, the friezes over the windows seemed to echo the novel "constructional" or "permanent" polychromy of Butterfield's, All Saints and Ruskin's *Seven Lamps*.

This was probably fortuitous; certainly these polychrome touches were handled in a most discreet and un-Butterfieldian way. Of the various motifs of decoration, these bits of external color would nevertheless have struck contemporaries as most novel, even though the scrolled ornament in the curved pediments over the main floor windows and the narrow vertical brackets descending below the principal cornice must also have been rather unfamiliar. The effectiveness of the crowning mansard owed more to the boldly plastic effect of the chamfered corner and the recurrent dormers that broke its lower slope than to its height or shape; for there was no extravagance of concave or convex profiling such as would become popular ten years later. But this roof-treatment did offer a real premonition of the vigorous modeling of the building mass which High Victorians would soon be achieving with borrowed French elements.

No mature "Second Empire" mode as yet existed in France for Dusillon to follow—nor for that matter any Second Empire. Under the Second Republic the Constituent Assembly had voted in 1848 merely to undertake the repair and restoration of the old Louvre and this work was now proceeding at the hands of Felix Duban (1797-1870); but it was not until the Prince-President had made him-

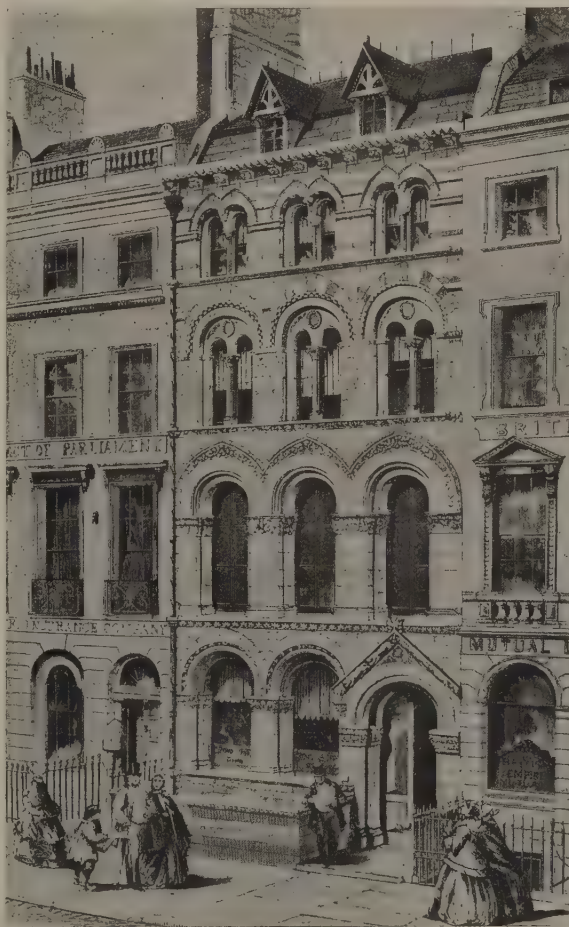


FIG. 10. — Crown Life Assurance Office, New Bridge Street, Blackfriars, London, by Deane and Woodward, 1855-1857. (From the "Building News," V, p. 723).

self Emperor as Napoleon III in 1852 that the erection of the New Louvre to join the old palace with the Sovereign's actual residence in the Tuileries was even decided on. The bombastic character of the New Louvre as executed was not really determined until two years later still, after Hector Martin Lefuel (1810-1880) took over the commission on the death of Louis J. T. Visconti (1791-1853), who had prepared the original 1852 project. Thus the Hope mansion prefigures by several years the characteristic mode of the Second Empire.

There is one other London monument of what may well be called proto-*"Second Empire"* character, since its design also antedates that of the New Louvre by a year or two. This is still a prominent landmark, while the Hope house was destroyed in the 1930s. For a dozen years the Great Western Railway had no adequate station at Paddington. With the approach of the Great Exhibition of 1851 the inferiority of the principal London terminal facilities to those then reaching completion at Liverpool and Newcastle, and even smaller places like Chester, had become shamefully evident. Shaken by the Hudson collapse of 1849 and by the London & North-Western stockholders' attacks on the monumental splendors of Hardwick's Great Hall at Euston, the Great Western directors nevertheless found courage to embark at long last on the construction of their permanent London terminus. That they should have begun their ambitious station-building project with a great hotel in Conduit Street East was surprising; that they employed Hardwick to design it, with a sumptuousness new to English hotels, though not surprising, was perhaps unfortunate. On account of the *"Arch"* at Euston I and the new Hall of Euston II behind it, Hardwick—which name must stand both for Philip (1792-1870), to whom most of the commissions had been nominally assigned, and for his son Philip Charles (1822-1892), who had long done most of the work of the office—was certainly the most prominent London station-architect. But Sancton Wood (1814-1886) or Lewis Cubitt—or even William Tite—built better stations and might well have designed a better railway hotel.

The Great Western Hotel (fig. 4) was described at the time merely as *"one of the largest in London,"* but with some 150 rooms it must have exceeded the combined accommodations of the twin hotels the Hardwicks had just completed at Euston. Despite the stone-built dignity of the station-hotels at York and Hull by G. T. Andrews (—1886) and the great size of the structure William Livock was rearing at this time—to contain both railway offices and hotel facilities—at Grand Central, Birmingham, the Great Western was really the first grandiose and monumental hotel in Britain. It consciously vied with the hotels that had been built by Isaiah Rogers (1800-1869) in America in the 30s and 40s, as well as with the chief urban hotels of the Continent, in elaboration of design if not in variety of services. *"Motives of economy,"* it was stated, *"much reduced the scope of Mr. Hardwick's exertions;"* yet *"the whole object of the proprietors [was] to provide the public with every comfort and luxury at moderate charges, and to*

produce a substantial building as comfortably arranged as possible with due regard to a handsome exterior, without exceeding the limits of strict economy."

The "Civil Engineer and Architect's Journal" (XIV, 355) opens the account of the hotel it published in 1851 with an interesting statement that is most characteristic of the modern-minded milieu of the day: "It was with our fathers a subject of regret that they had dwindled to the days of little buildings and little men. They looked back with envy on times when the piety of the middle ages erected gigantic cathedrals and cloisters and to a later time when the profusion of princes raised up widespread palaces; and they grieved that great works were not in their

days. A different state of society has altered these things, and the aggregation of the public in masses has restored the desire for colossal buildings. Such are the Crystal Palace, the railway stations, the concert halls, hippodromes, winter gardens and railways hotels." This quotation reflects the attitude of clients proud of the characteristic achievements of their own age with its new comforts and luxuries, and frankly out to make a profit by



FIG. 11. — West of England and South Wales Bank, Corn Street, Bristol, by Gingell and Lysaght, 1854-1857. (From the "Builder," XVI, p. 335).

appealing to the up-to-date tastes of the prosperous middle classes. And they did; in the first half-year after the hotel opened it had paid off at the rate of 10 % per annum, with an additional bonus to the proprietors.

The new monster hotel was not to be Gothic nor yet Grecian like those of Boston and New York built a decade or more earlier. One would have expected the mode to be "plain Italian," like those of Andrews and Livock; but no, "the selected style was," so the "Illustrated London News" (XXI, 538) informed its readers in 1852, "French of Louis XIV or later" (fig. XII, 57). But to XX Century eyes the high mansard lined with pedimented stone dormers and the central pavilion crowned with a convex curb roof appear very much later, too late in fact to be possible! for this plastic massing definitely suggests the Second Empire. Rare this sort of design was to remain in France even in the 50s and 60s; when Hardwick began the Great Western Hotel it was all but non-existent. The design

has therefore a peculiar priority, as being notably Second Empire *avant la lettre* in a way the less bombastic Hope house was not.

For this epoch-making, but not ingratiating, monument the models from which Hardwick worked are not easy to spot. It is very unlike anything built in Paris in the 40s in its general effect and even more unlike anything French that really dates from the late XVII or early XVIII Century. But the puzzle is perhaps not worth solution, since the prototype of most later Victorian work in the Second Empire mode is so evidently the New Louvre once that was seen by English visitors and published in English magazines in the mid-50s.

The design of the Great Western Hotel was heavily publicized. It was shown complete at the Royal Academy Exhibition in 1851 and various details again in 1852. It was illustrated in 1851 in the "Civil Engineer and Architect's Journal" (XIV, 354), in the "Illustrated London News" the next year, and in the Supplement to the "British Almanac" for 1853 (p. 253). It was always recognized as the precursor of the London hotel-building boom which began late in the decade with the Westminster Palace (fig. 5) and the Grosvenor (fig. 6) at the two ends of Victoria Street. Their architects, the Moseleys and J. T. Knowles respectively, followed Hardwick's model in using prominent mansard roofs and more-or-less Parisian detailing. The climax of English "Second Empire" was eventually reached in the Grand Hotel, at Scarborough (fig. 7), built in 1863-1867 by Cuthbert Brodrick (1825-1905). Beyond that indeed few architects in any country ever carried this peculiar mode of design so consistently associated with hotels and so little restricted to France. The more one examines XIX Century mansarded hotels outside of France, from the Great Western on through those built in Rocky Mountain mining towns like Virginia City or Leadville almost a generation later, the more one realizes how very nominal is their French character. This "Second Empire" mode is almost as characteristically Victorian and Anglo-Saxon as is Victorian Gothic.

Before leaving the Great Western, it should be noted how completely British this dreary Paddington pile is; above all, the cement coating of the exterior ties it in with the Early Victorian stuccoed terraces of the surrounding district. If the exterior be tawdry, the internal construction is nevertheless solid. For example, the staircases and passages were built fireproof, though not the rooms, in the manner of the best contemporary country houses. The ubiquitous John Thomas who did the sculpture on the Houses of Parliament modeled the giant caryatids on the front. Such facts link the hotel with other pretentious urban structures then building in Britain; but it is the nominally "French" styling of the exterior and the strong, if clumsy, plasticity of the masses, of an order not yet essayed in Paris, that for a few years set it apart until a whole series of later London hotels, beginning with those by the Moseleys and by Knowles that have been mentioned, outbid it in every way.

A much more attractive and original building, designed in 1852 in a somewhat similar mode, is the Bristol General Hospital (fig. 8). The competition for this edifice was won by a local architect, William Bruce Gingell, after the building committee had received advice both from George Wightwick, by then retired to Clifton, and from T. H. Wyatt. Whether or not French influence should be recognized here remains a question. The dormered roofs are high, though hardly true mansards. The double-S-curved capping of the principal tower provides a dominant motif more Central European than French. Above all, the corner position of the tower and the general Italian-Villa character of the asymmetrical massing differentiates the building sharply from the severe and regular hospitals which official architects were building in France in the mid-century.

The excellent quality of the Bristol General Hospital derives rather more from the fine local materials of which it was built than from its novel design. Random ashlar of blue Pennant stone was used for the walls, as in so many of the great warehouses of Bristol, and cream-colored Bath stone was freely introduced in the rusticated voussoirs and pilaster strips. The projecting and slightly battered basement storie on which the building is so firmly supported actually provided 8000 square feet of warehouse-space. The bold character of the rusticated entrances as also the simple treatment of the arched window groups between, suggests the attribution to Gingell of the excellent warehouse at No. 12 Temple Street, at Bristol (fig. 9). If this warehouse, as seems possible, dates from the years 1852-1857 when the



FIG. 12. — Town Hall, Halifax, designed by Sir Charles Barry, 1859, and erected under the supervision of Edward M. Barry, 1860-1863. (From the "Building News," X, p. [591]).



FIG. 13. -- Hart M. Schiff house, 5th Avenue at 10th Street, New York City, D. Lienau architect, 1850.

hospital was being designed and built, its completely arcaded façade must vie for priority with that of Deane and Woodward's Ruskin-inspired insurance office, in London (fig. 10). It is certainly a more advanced and coherent example of commercial architecture, whatever its date. Both the hospital and the warehouse in Temple Street contrast markedly with the sumptuously Sansovinesque West of England Bank, in Corn Street, at Bristol (fig. 11), designed by Gingell in

1855 and for which this architect is best known.

Functional efficiency in planning is hard to evaluate in a hundred-year-old hospital like that in Bristol. But Gingell's use of fireproof ceilings throughout on the Fox & Barrett system, with a hard cement finish on all floors and dadoes to facilitate cleaning, as well as the elaborate heating and ventilating equipment evidence technical standards higher than Hardwick was allowed for his luxury hotel in London. The contract price was £ 14,959.

The three buildings just discussed, so premonitory of things to come in general, are even more premonitory of certain aspects of Barry's final phase as illustrated in his government offices project of 1857 and his Halifax Town Hall (fig. 12), even though the mansard roof with which that is capped was not in his original project but was added by E. M. Barry when the building was executed. The hints they offer of the new directions many Victorian architects followed from the mid-50s on while still subscribing to neo-Renaissance ideals can easily be paralleled in Gothic work of the years 1848-1852 during which the Hope house, the Great Western Hotel and the Bristol General Hospital were designed. No elaborate explanation of the steps that led from the Early Victorian to the High Victorian on the Renaissance side would be suitable in this article. In their own estimation the British were merely following in the later 50s and 60s the international lead of Paris. The High Victorian Gothic was to be a specifically English manifestation, influential though it was throughout the world; but High Victorian buildings of

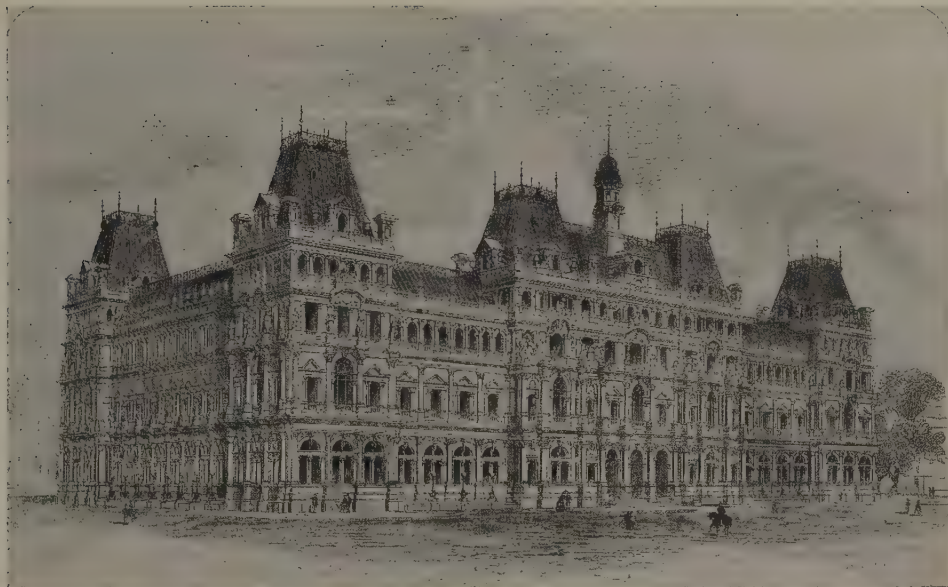


FIG. 14. — Winning Design for War Office, by Henry B. Garling;
Government Offices Competition, 1856-1857. (From the "Builder", XV, p. 435.)



FIG. 15. — Winning Design for the Foreign Office, by Coe and Hofland;
Government Offices Competition, 1856-1857. (From the "Builder", XV, p. 434.)

Renaissance design can generally be characterized with more or less propriety as Second Empire in reference to the Parisian ideals and standards of their designers.

Despite the paradox that early manifestations of this international mode are hard to find in France and that the Hope house can best be paralleled not in Paris but in America, in the mansarded Shiff house built in New York in 1849-1850 by a German-born but French-trained architect, Detlef Lienau (fig. 13) and in some work of the mid-century by Frederick Hitzig (1811-1881) and others in Germany, the Second Empire of the 50s and 60s is not rooted in the England of the late 30s and 40s in the way of the High Victorian Gothic.

H. R. HITCHCOCK.

B I B L I O G R A P H Y

African Folktales and Sculpture (Folktales edited, with introduction by PAUL RADIN; photographs of sculpture selected, with introduction by JAMES JOHNSON SWEENEY). — New York, Pantheon Books Inc., 1952, XXI-355 pp. (Bollingen Series XXXII). \$8.50.

"It's not one thing, it's not two things—it's Ntikuma," says Ananse the spider in an Ashanti folktale. So we might say, "It's not one thing, it's not two things—it's *African Folktales and Sculpture*." While it is one book physically, and two books topically, it is not exactly one thing, nor is it two things—it is the spirit of native Africa caught between the covers of no. 32 of the Bollingen Series. In this volume, "native Africa" is understood in the sense defined by the great Africanist C. G. SELIGMAN: "Africa south of an imaginary line running from the Senegal River, on the Atlantic coast, east through Timbuktu and Khartoum, then south and east to the Ethiopian (or Abyssinian) border roughly at latitude 12° N., and then along that border to the Juba River and the Indian Ocean. North of this line are, in general, Caucasian Hamites and Semites; south of it Negroes, people of dark skin and woolly hair. But throughout native Africa (perhaps 125,000,000 people) there is admixture, greater or less, of Hamitic stock and culture."

The distribution of the principal elements that go to make up this composite book is a key to its character. The brief, but not perfunctory, *Preface*, accompanied by a convenient map, gives the preliminary information essential to an understanding of the whole (pp. VII-XVI). Though unsigned, it clearly reflects the participation of PAUL RADIN, who is the author of the *Introduction* to the tales (pp. 1-19). He selected and edited, with the collaboration of ELINORE MARVEL, the representative anthology of native African folktales, eighty-one in number plus prologue and epilogue (pp. 21-306). To the anthology is appended a bibliography of the sources of the tales, and a glossary of African words contained in them. The second section of the book has a corresponding *Introduction* to the sculpture by JAMES JOHNSON SWEENEY (pp. 323-336), an anthology of African Negro sculpture on 165 plates, and a summary *Catalogue of Plates* (pp. 341-349).

RADIN's *Introduction* to the tales is pregnant with ideas, developed or merely suggested. Written to be read before the tales, it bears rereading after they have been read. A thesis express or implicit throughout much of this *Introduction* is that the native Africans are in the matter of folktales not "inferior" to other peoples. Certainly any ready grading of folktales is open to serious question. For folktales are comparable only to a very limited

degree. The danger of the comparative method lies in the tendency of its users to compare beyond the valid range of comparability. Men and whales are comparable as vertebrates, even as mammals, and specifically as to their pituitary glands, but there are vast areas in which they are not comparable. So it is folktales. Therefore general comparative adjectives, "inferior" and the like, are inapplicable. The native African folktales are positive, not relative, entities. And they have positive characteristics, such as their frequent moralistic endings and their commonly etiological purpose. Most endearing too are the traditional beginning of Ashanti tales: "We do not really mean, we do not really mean, that what we are going to say is true," and the traditional ending: "This, my story which I have related, if it be sweet or if it be not sweet, take some elsewhere and let some come back to me."

Another salient feature of the native African folktales is the frequent interspersal of songs in the text. These songs, besides their use as incantations, serve variously to resume the story, to comment, and to explain. In these respects they are a remote parallel to the choruses in Greek tragedy. A true chorus is excluded as the folktales are told by one narrator. But there is room for feigned responsive singing, as in Tale 14, where the long song of Ananse is answered by the short one of his child, Ntikuma. Altogether, Ananse (or Kwaku Ananse), the spider, is the most interesting *dramatis persona* of these folktales. He has survived in the folklore of the American Negro as "Aunt Nancy"—"a metamorphosis of both species and sex." There is antiphonal participation again in Tale 20, here of drums. In Tale 33 there is a feigned chorus of spirits, to whom Ananse sings the responses. Some of the tales (48, 49, 50, 64, 71, 77) have so much singing that a recording would seem more appropriate than a printing. Indeed, readers would do well to supplement the book by listening to recordings of African music, such as those of the American Museum of Natural History, brought together by LAURA BOLTON and others.

Of the African Negro sculptures which figure in the plates, about two-thirds were shown in the exhibition under SWEENEY's direction at the Museum of Modern Art, New York, in 1935. His *Introduction* draws heavily on the exhibition catalogue. For those who saw the exhibition the second section of the book will call up pleasant memories, which are reinforced by plates from other sources, notably from the collection of the Oni of Ife—whence several wonderful heads, one of which is tastefully used for the book's jacket. In every way the production of the book is of that high standard which has come to be expected of Bollingen publications.

John SHAPLEY.

WALL PAINTING OF THE XIV CENTURY IN THE REGION OF MAINE, FRANCE

It is hard to single out and to date accurately the wall paintings of the XIII and XIV Centuries in Maine, France. Traditions in that part of the country are tenacious and the artists—mostly local artists—lack the boldness of the famous masters. They remain faithful to the methods and, often, to the general scheme passed on from one workshop to another. And because the large pictorial decorations which had been undertaken in churches at that time were not always completed and were, sometimes, even spoiled, it was only a matter of finishing or repairing them. Moreover, the time was not exactly favorable to new construction and to the development of the arts, and if, during a large part of the reign of Philip VI of Valois, that is to say, up to 1346, there was a certain amount of peace and prosperity in Maine, war and epidemics later on brought much misery to the country. The material needs were indeed so pressing that they left no room for esthetical preoccupations. The plague of 1348 had decimated the country, and if historians are to be believed, two thirds of the inhabitants perished.

After the Poitiers defeat, in 1356, the English became the rulers of Maine and remained there until Du Guesclin liberated the land with the victory at Pont-Vallain, in 1370. Of course, during all that period, the construction or decoration of churches and castles was very much reduced. In our part of the country all we can

cite as XIV Century construction are the completion of the crossing of the cathedral of Le Mans, that of the choir and crossing of the abbey of Evron (Mayenne), the completion of the priory of Vivion (Sarthe) and the enlargement of the castle of Laval.

The changes in architecture resulting in the reduction of the paintable surface and the favoring of stained glass windows in the churches, lessened the importance of pictorial decorations.

Neglected or reduced to a secondary role, wall painting became useless for large decorative ensembles and could be justified merely in the ornamentation of small structures, private chapels, tombs along with statuary work. And this is the way in which its ornamental role was understood at the end of the Middle Ages.

It is quite likely that the majority of paintings were executed at the beginning or at the end of the XIV Century either during the prosperous period, or during the lull between the two English invasions—from 1356 to 1370 and from 1417 to 1450. The oldest paintings carried on the art of the former period and can only be differentiated by details, the most recent ones being closer to those of the XV Century. It is thus that at St. Ceneri-le-Géré (Orne), of which we spoke in our previous article, the presence of Pope Urbain V (1362-1370) among paintings that seem to be of an earlier style, cannot be explained, unless it is assumed that

this figure was added later on or belonged to another stage of work. The paintings of that church have been so heavily restored, that it is now difficult to date them with complete certainty.

In the church of St. Martin of Laval (Mayenne), the popular scenes of the *Miracles of the Virgin*, Miracle of the monk whom Our Lady fed, miracle of Theophilus, miracle of the Pucelle of Arras and of the two women whom Our Lady reconciled, complete the XIII Century scenes relating to the *Life of Christ*. In his book on the old paintings of the churches of Laval, Lucien Lecureux, analyses and explains these paintings most of which are moreover reproduced.

In the Verniette chapel at C n lie (Sarthe), the decoration of the chancel wall and that of the splaying of the windows with the *Stoning of St. Stephen* (fig. 1 and 2), *St. Michael the Archangel* and another unexplained scene, belong to the same stage of work as the *Crowning of the Virgin* (fig. 3) and *Christ surrounded by the Tetramorph* of the vault, of which we spoke in our last article². This exquisite Virgin of the Annunciation (fig. 4) welcomes the smiling angel who comes toward her, on the other side of the window, with a palm in hand. These figures are accompanied by the finest decorative leaf-scrolls filling in the background and which one finds again almost unchanged at St. Martin of Laval.

Paintings of which the Virgin forms the main subject are numerous and it seems that in those of the XIV Century, Christ keeps behind his Mother. The worship of the Virgin becomes more and more extensive and representations of it are multiplying.

These are sometimes isolated figures, such as the *Nursing Virgin*, surrounded by angels, appearing in a quadrifoglio of the nave of the church of Evron. On the tomb of the lords of Sourches in the church of Neuville-en-Charnie (Sarthe), a very beautiful *Virgin with Child* is painted sitting on a throne, flanked by an incensing angel and two donors (fig. 5 and 5A). The Virgin holds a Sacred Host and presents Jesus also holding a Sacred Host. The meaning of the composition is clear: this Eucharistic Virgin is making a personal offering of her son. Thus early Medieval symbolism is combined with the most pleasant expression of maternal sentiment.

Next to the worship of the Virgin, that of the Saints never ceases to grow in importance, to the point where it soon constitutes the only decorative theme. The Saints of the early Middle Ages were either models whose charity and heroic virtues was held up to everyone's admiration, or extraordinary beings, on familiar terms with angels and devils and with control over the laws of nature. But little by little the worship of saints evolves toward a less lofty conception: they become intercessors and protectors and, in times of misfortune and poverty, Christians turn to them. At the same time, the wonderful legends, such as that of St. Georges, St. Hubert, St. Julian become the subjects of picturesque paintings, the success of which will grow ever stronger from the end of the XIV Century on.

There is in existence in the Manoir of Vaux, at Champéon, in the Northern Mayenne, a small chapel whose decoration, today half effaced, consists of a series of figures of saints and legendary scenes which seem to date from the end of the XIV Century or the beginning of the XV. At the entrance one sees a graceful *St. Michael the Archangel fighting the Dragon* (fig. 6). In this region we know of no other representation of the subject prior to this one, but the theme must have already been largely utilized, for St. Michael, the conqueror of Satan, the personification

of the victory of Mind over Matter, has deep and far-reaching roots; it is, in fact, the myth of Perseus translated into Christians terms. After *St. Michael* on the Northern wall of that very chapel and still quite visible, there is a file of apostles (fig. 7 and 7A). It is a rather classical subject, which we saw represented in the church of Vežot³.

On the opposite wall, scenes from the *Lives of Saint Hubert and Saint Julian*, today almost invisible, and that of the *Martyrdom of Saint Thomas of Canterbury* (fig. 8), may be accounted for by more opportune considerations. No doubt the master of Vaux used to go hunting in the woods surrounding his manor. It was natural then for him to confide in the patron saint of hunters. As to St. Julian, his presence can easily be explained, since the first Bishop of Le Mans was very popular in the entire region. And the scene which—according to old tracings—appears to be that of the *Martyrdom of Saint Thomas of Canterbury* can also be justified when one knows that the chapel was specially dedicated to that saint.

We have just seen how the difference in atmosphere, the changes in ideas and in architecture affect the development of themes and the decorative conception from the XIII to the XV Century. But plastic language also undergoes changes, drawing becomes more lively, more sensitive; it covers surfaces less fully, emphasizes more the outlines and the salient parts. On the *Saint Michael* of the Manoir of Vaux, at Champéon, the incurved line of the neck, the line of the nose, of the supercilious arch, achieve a certain gracefulness. The forms have become more elongated, the shoulders are more effaced, as may be seen in the *Virgin* of Neuville-en-Charnie, and if the early Gothic figures were often represented in calm and placid attitudes, movements are gradually expressed with less awkwardness and gaucherie, the outlines are more supple and the lines more curved. The *Angel* encensing the Virgin on the tomb of Neuville-en-Charnie frankly bends backward and emphasizes the softly bent movement of the left leg which gives him so much suppleness. The hangman, in the *Martyrdom of Saint Stephen*, in the chapel of Verniette, raises his leg briskly to give St. Stephen a kick in

the back while throwing a stone at him.

The *Angels Musicians* of the XIV Century which can be admired on the vault of the chapel of the chevet of the Mans cathedral, multiply the supple and graceful attitudes which are required by the fancy subject (fig. 9). The paintings of the XIII and XIV Centuries seem to be dedicated to movement. This suppleness of outline, this breaking up of forms sometimes involves an enrichment of decoration, and when the figures are lavishly garbed, the color becomes more vivid, more brilliant. Thus the *Virgin* of Neuville stands against a lapis lazuli background and the *Angels* of Le Mans against a red background. But these graceful figures of angels who read, sing, play various instruments and unroll scrolls, belong to a more advanced and refined art than that of the other wall paintings of the region. That is why it is hardly possible to consider this work as a local production. The Bishop of Le Mans, Gonthier de Baignaux, who ordered that work, called upon a prominent artist who just painted according to the so-called Gothic international style, because it was fashionable everywhere and because the nationality of these artists cannot be clearly defined.

The paintings we have just spoken of are not sufficiently numerous to allow us to draw general conclusions about wall painting in the region under discussion during the English wars. They do not even offer us specimens of all types of painting practiced at that time, since secular painting was totally absent then in the Maine region of France. But we do have an example of decoration in a seigniorial chapel thanks to that of Vaux, and an example of monumental painting associated with statuary thanks to the tomb of Neuville-en-Charnie.

And whereas the paintings in the chapel of the chevet of Le Mans are examples of the great Gothic-international trend, those in the chapel of Verniette, at Conlie, perpetuate the traditions of the rustic monumental painting of the region.

All these paintings indeed appear to represent the typical forms of decoration of the XIII and XIV Centuries that we may expect to come across in that part of France, and this has been confirmed by the examples which we have been able to bring to light in the last few years.

RECENT DISCOVERIES OF WALL PAINTINGS OF THE XIII AND XIV CENTURIES IN THE REGION OF MAINE, FRANCE

Apart from the discoveries which have completed the groups of wall paintings already known, such as those of the church of Vaas (Sarthe) (fig. 10), of Vezot (fig. 12), and the chapel of Bourgneuf, at Fromentières (Mayenne), of which we spoke earlier¹, other decorative groups have been wholly discovered these last few years. They are those of Saint-Mars de Locquenay (Sarthe) (fig. 11, 11A and 11B) and of Asnières-sur-Vègre (Sarthe), (fig. 13, 14, 15 and 15A) to which should be added the paintings of the XII and XIII Centuries of the church of Varenne-Bourreau, at Saint-Denis d'Anjou (Mayenne) and that of the porch of the church of Brette-les-Pins (Sarthe).

The church of Asnières-sur-Vègre was probably painted all over, but only the paintings of the West gable have been completely uncovered. These show a broad composition representing *Hell* with Christ saving the souls from Limbo. This subject is interpreted in the strangest fashion in various paintings, corresponding to the various tortures reserved for the damned. The latter are hung, devoured, burnt or tied on a wheel and beaten by grimacing and grotesque devils. Such, for instance, are the triple-headed Cerberus and the apeline devils stoking the fire beneath a boiling pot in which are visible the heads of a Bishop and a woman. But aside from these monstrous or grimacing figures, one finds the Christ and the peaceful group of redeemed souls beneath the jaw of the beast swallowing up a heap of emaciated heads on which a huge yellow devil sits in state like an ogre.

This painting is still remindful of

those of the XIII Century in its vigorous treatment and in certain details of the style. But it should be more accurately attributed to the second half of the XIII Century and it is even possible that certain parts were taken up later on. The variety of the color values distinguish it from the flatter and more outlined paintings which are generally found in Maine during the XIII and XIV Centuries. This is why the most original painting of Asnières-sur-Vègre retains a truly monumental character.

The painting of the church of Varenne-Bourreau fills the center part of the separation arch between the nave and the choir of that small structure. It represents—in a truncated mandorla—a *Christ in Majesty* carrying the globe of the world and originally flanked by two incensing angels. Of those only a few fragments remain partly covering over a painting of the XII Century, probably illustrating the same theme.

The decoration of the church of Saint-Mars de Locquenay is spread out over a large strip which runs all around the nave and is framed by ribbon-shaped bands, whereas the foundation for the decoration is made up of semi-circular archways and the upper part of the wall shows a design of masonry adorned with tiny flowers. The iconographic program comprises *Scenes from the Childhood of Christ* with the remains of the *Preaching to the Shepherds*, an *Adoration of the Magi*, a *Massacre of the Innocents*, as well as, *Scenes of Martyrdom* not all identifiable, but in which we may recognize *Saint Peter*, *Saint Sebastian*, *Saint Lawrence* and, perhaps—in the fine nude figure drawn by

horses—*St. Hippolytus*. To this has been added, on the Western part of the gable a fragment from a *Last Judgment* ending with the figure of an angel painted on the South wall leading the chosen into paradise. Here, then, is a program and a decorative type completely in accordance with the iconographical and plastic traditions of the XIII Century. It does, indeed, seem that the choice of subjects and the decorative system could in general be attributed, to that period. But, since the style and the garments of certain figures seem to forecast a more recent period, we must conclude that these paintings were resumed later on—in the XIV Century and yet in the XV Century.

The paintings of the church of Brette-les-Pins are, on the contrary, homogenous. In the semi-circular opening of the entrance porch there stood a figure of *Saint-Martin on horseback* cutting up his coat to give it to a beggar, unfortunately today completely effaced. This painting has never been retouched, and its style as well as the costume of the Saint definitely point toward the XIII Century.

We must mention still another very beautiful wall painting of that period which has just been discovered in the church of Amné (Sarthe) by abbott Lesmier. This is a large painting of the *Last Supper* which seems to be complete but has not yet been entirely uncovered.

Such is the sum of the latest research on wall painting of the XIII and XIV Centuries in the Maine region.

MADELEINE PRÉ.

JÉRÔME BOSCH

LE COLPORTEUR

Un vieillard maigre, aux vieux habits. Les genoux ployés, il s'avance vers une barrière au tournant du chemin (fig. 1). Une pie est perchée sur la plus basse traverse de cette barrière derrière laquelle, au milieu du chemin, on aperçoit une vache paisiblement accroupie. Du haut d'un arbre, une chouette semble contempler le vagabond... un oiseau chanteur, la tête en bas, se balance sur une branche. Le regard se porte au loin vers un doux paysage derrière la barrière. Une vache et des moutons paissent au pied de la colline où s'élève le gibet. On voit aussi des êtres humains dans le lointain. La potence sur la colline est vide, alors que dans d'autres tableaux de Bosch elle comporte la roue de supplice. La paix règne sur la campagne; la loi elle-même et ses cruelles applications semblent assoupies dans ces riantes pâtures. De sa main gauche, le vagabond tient un chapeau, un vieux feutre sur lequel il a épinglé une alène entourée d'un fil de cordonnier. De sa main droite il traîne un bâton ou gourdin au bout noueux. Une peau de chat est accrochée à son panier dont une anse est traversée par une cuiller en bois. Un pied de porc sort de sa veste, près de sa taille. Une bourse bien garnie et un poignard pendent de sa ceinture. Il a relevé le bas de son pantalon pour bander une blessure à sa jambe gauche, il porte une pantoufle à ce pied. Il s'est sans doute blessé en tombant, car il y a

une déchirure au genou droit de son pantalon. Un chien grogne, à demi tourné vers lui.

La saleté et l'impudicité qui s'étalent du côté gauche du tableau forment contraste avec la paix du paysage derrière la barrière. Des symboles qui ne peuvent tromper identifient une maison malfamée, une *Frauenhaus* à l'enseigne du Cygne (ses plumes sont blanches mais sa chair est noire)! Sur le toit, un pot renversé monté sur une perche sert de girouette. Un coq se pavane sur le fumier; des porcs se nourrissent à l'auge, un liquide peu appétissant dégouline d'un tonneau sans bonde. Une pie dans une cage, une lance appuyée contre une maison délabrée suggèrent la débauche et l'indécence. Ceux qui peuplent cette maison sont dignes de ces symboles : une prostituée épie le vagabond solitaire, un manant urine dans un coin à l'ombre, et un soldat embrasse la servante sur le seuil de la porte.

**

Les historiens d'art sont d'accord, en général, pour dire que ce tableau représente *l'Enfant prodigue*¹. Il semble quitter le lieu de ses anciennes débauches pour rentrer chez son père et lui demander pardon.

Plusieurs éléments permettent, en effet, de supposer qu'il s'agit de l'Enfant prodigue. L'homme s'éloigne des mauvais lieux et se dirige vers les bons pâturages. Il semble fuir le

monde du péché. Il a peut-être vécu dans cette maison de débauche et gardé les porcs conformément au récit biblique. Quelques objections ont toutefois été soulevées au sujet de cette interprétation. L. von Baldass se refuse à croire que le « vieillard ait pu nourrir les porcs peu de temps auparavant » et il attire l'attention sur l'âge avancé du voyageur et sur son lourd fardeau : deux facteurs qui ne concordent pas avec le récit biblique. Ajoutons à cela que la bourse bien garnie du repentir et le poignard ne pourraient guère servir d'attributs au héros miséreux de la célèbre parabole, mais que la bourse indique un modeste avoir et le poignard l'intention du voyageur de défendre son bien.

On pourrait répondre à ces objections que Bosch a voulu représenter un Enfant prodigue à sa manière, que l'âge du vagabond pourrait être l'indice d'un repentir tardif. Bosch a peut-être voulu suggérer qu'il n'y a pas de limite d'âge pour le repentir et qu'un Enfant prodigue avec une bourse à sa ceinture signifie que le véritable appauvrissement est du domaine *spirituel* et non *matériel*.

Tant d'ingéniosité semble un peu forcée. En représentant des scènes de l'histoire sainte, Bosch s'en tient fidèlement au sujet, auquel il greffe des éléments nés de son ardente imagination. Il développe ces éléments avec beaucoup plus d'ampleur lorsqu'il peint des scènes profanes comme

celles du panneau central du tryptique du *Chariot de foin* et le *Jardin des Délices*.

Il semble que le sujet du tableau dépasse les limites du récit biblique et que Bosch ait voulu représenter quelque chose de plus que le retour de l'Enfant prodigue. Il a pris comme sujet l'Homme s'élevant peu à peu par la force de la volonté. Et si l'on peut trouver dans ce tableau de faibles allusions à l'Enfant prodigue, on y trouve également des indications relatives à la profession et à la vie du vieillard. C'est un marchand forain, et comme tel il chemine sans cesse de par le monde, en proie aux tentations, vendant ses marchandises, poursuivi par les chiens, tombant et se relevant, et luttant pour sauvegarder une existence précaire. A cet égard, il ressemble à tout homme qui erre sur cette terre.

L'homme est représenté comme le *voyageur fou*, personnage populaire du temps de Bosch. Il s'approche de la « barrière du salut » qui ne saurait être qu'un symbole. Celle-ci ne faisant pas partie d'une clôture représente simplement un objet isolé posé sur le chemin afin de marquer le passage du voyageur d'une région à une autre. Le vagabond tient son chapeau d'un geste énergique comme s'il voulait le lancer dans la direction de son regard. (L'hypothèse de Fraenger qu'il tire son chapeau pour solliciter solennellement l'entrée de la bonne barrière est peu plausible, car il est impossible de tirer son chapeau de la main gauche par le bord droit, avec le pouce tendu en avant².)

D'après les traditions anciennes, le chapeau est le symbole de la liberté, ainsi que celui de son possesseur lui-même. Le pèlerin se débarrasse de sa propre personnalité dégradante afin de devenir un être nouveau. Nous verrons plus loin que l'alène épinglée au vieux feutre est un symbole de la luxure³ dont le sens n'a pas dû échapper aux contemporains de Bosch. Le colporteur veut abandonner sa vie jusqu'alors impudique, mais les deux chaussures différentes qu'il porte semblent indiquer qu'il ne sait vraiment « sur quel pied danser ». Et la pie, mi-blanche, mi-noire, est une allusion à la fragilité des décisions humaines. (Fraenger cite le *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, dont le Paradigme de la pie dépeint l'homme blanc comme l'homme chevaleresque idéal, tandis que l'homme noir est l'indécision morale. Le plumage de la pie représente le doute.

L'homme noir et blanc lutte contre le doute et le surmonte⁴.) La plupart des symboles de ce panneau doivent être interprétés simplement, comme des traditions populaires dépourvues de sens profond. Ils sont nés du vulgaire langage populaire. On n'a pas besoin de psychanalyse pour deviner le sens obscène d'un tonneau sans bonde. Longtemps avant la découverte par Freud de la hantise des symboles sexuels dans le subconscient, F. Nork, en étudiant les traditions et les coutumes anciennes, avait déjà reconnu le même sens de beaucoup de ces symboles; il mentionne une coutume ancienne selon laquelle le marié, avant de se rendre à l'église, retirait la bonde d'un tonneau et la gardait dans sa poche. Nork n'a aucun doute sur la signification de cette coutume et il se moque de ceux qui cherchent à lui trouver des interprétations dénuées de sens (*unsinnige Deutungsversuche*)⁵. Il reconnaît aussi sans hésiter le sens symbolique de la lance : « La lance est l'homme », dit-il et il cite des exemples d'époques et de pays différents où la lance a délibérément été employée comme un symbole phallique⁶. Nous avons toute raison de croire que le sens de la lance n'était pas un secret pour les contemporains de Bosch; ils savaient ce que voulait dire une lance appuyée contre une maison malfamée. Et le pied de porc dont notre forain est affublé peut être interprété de la même façon : il y a en hollandais des expressions insultantes où figure cet animal domestique. D'ailleurs, dans deux autres tableaux, Bosch emploie le pied de porc comme symbole de la Luxure. (L'autel de Saint-Antoine à Lisbonne, volet droit, angle inférieur gauche. Fragment, repr. par Baldass, fig. 28, où le pied de porc est l'enseigne de *Luxuria*⁷.) Trainer son bâton signifie être déprimé, abattu, humilié. (On dit en allemand *er laesst den Schwanz haengen*.) Le sens de la lance et du gourdin est contradictoire. Porter des pantoufles (en all. pop. : *latschen*) est une expression populaire à sous-entendu sexuel. User (*auslatschen*) ou changer ses chaussures signifie avoir des relations illicites ou excessives. (F. Nork cite plusieurs exemples pour démontrer que la chaussure est un symbole féminin⁸.) Plusieurs pores se nourrissant à la même auge seraient une allusion à plusieurs hommes ayant des rapports avec la même femme.

La cuiller, l'alène et le poignard sont des symboles phalliques popu-

lares. Dans un manuscrit du XIII^e siècle un forain parle ainsi à sa cliente :

*j'ai cuillers de bois et de tremble
j'ai fers d'alène vors...
une pilète [poignard] ai ci pendue
grosse pesante et étendue
que je vendrai as chamberières...*

(Crapelet fait remarquer que ces versets sont nettement obscènes⁹.) Il est significatif d'entendre un forain faire emploi de ces symboles. Le personnage de Bosch semble être le développement d'un thème similaire plus ancien.

Parmi les symboles moins évidents représentés dans cette peinture, figurent la vache et les oiseaux. La vache derrière « la bonne barrière » représente la vie simple et saine. Au début du XVI^e siècle, Agrippa von Nettesheim, vivant alors aux Pays-Bas, publiait son ouvrage satyrique sur *l'incertitude et la Vanité de la Connaissance*¹⁰. Il condamne toute activité humaine comme étant folle ou criminelle, et il conclut par cette exhortation : les hommes devraient devenir des pâtres et mener la vie saine et honorable de leurs ancêtres et des nombreux rois et princes légendaires.

La chouette sur l'arbre est l'oiseau de la sagesse, par opposition à l'oiseau chanteur, symbole de l'insouciance. Geyler von Keyzersberg, dans ses commentaires de la *Nef de Fous* de Brandt, dit : « Ils ne se soucient ni de Dieu ni du monde, mais chantent et laissent les oiseaux des bois se tourmenter pour eux¹¹. » Le pigeon de la maison malfamée rappelle le commentaire de Geyler du chapitre de Brandt sur la *vie impudique* qu'il appelle *Löfferei* (de *Löffel*, cuiller); de même *Löffelbuben* : jeunes débauchés : « Si vous voulez veiller sur la propriété de votre maison, méfiez-vous des prêtres, des moines et des pigeons¹². »

L'hirondelle était, du temps de Bosch, le symbole de l'impudicité. La crête de *Luxuria* est un nid d'hirondelles dans lequel, croyait-on, les petits oiseaux étaient aveuglés par leurs propres excréments¹³.

Justi et von Baldass ont appelé notre tableau le *Vagabond* et j'estime qu'ils ont raison. En effet, Brandt et Keyzersberg, tous deux contemporains de Bosch, appellent les marchands ambulants des *Landstreicher* (vagabonds)¹⁴. Cette épithète a ce-

pendant un sens satyrique et méprisant. Le titre de *Forain* ou de *Colporteur* qui est plus objectif lui semble mieux approprié, et plus en accord avec les occupations du personnage de Bosch.

Les forains et les marchands ambulants forment le groupe principal des *Voyageurs fous* que Brandt condamne comme étant immoraux, vicieux et malhonnêtes :

*Nous cheminons à grand dommage
Car nul ne sait où aboutir
Et voyageons pour notre profit,
Sans souci, sans raison, sans sagesse, sans pensées*¹⁵.

Geyler fait le commentaire suivant : « Ils se hâtent d'un endroit à l'autre et propagent la médisance et les histoires grossières ; ils trichent et trompent autant qu'ils le veulent ou qu'ils le peuvent. Ils sont mauvais en partant et mauvais en revenant. Ils traversent les mers comme des oies et reviennent comme des « gagax ». Les fous qui naviguent sur les mers rencontrent bien des merveilles, et souvent des sirènes :

*Homer a commenté tout cela
Afin que nous devenions sages
et ne nous aventurons pas sur les mers
Le vent nous pousse avec force
L'homme sage reste chez lui*¹⁶.

La sirène est le symbole de *Luxuria*, péché mortel. Elle est fatale au voyageur tant sur mer que sur terre. Sur mer elle charme le navigateur qui n'est plus maître de ses actions, et le navire sombre corps et biens. Sur terre ferme, les femmes de mauvaise vie séduisent le voyageur qui perd son âme et détruit la « coque » de son corps¹⁷. La prostituée est la sirène de terre, la tentatrice du forain. Celui-ci lui offre des peignes, des miroirs, des

parfums, de la thériaque. Elle n'a pas grand jugement et, se laissant tenter par plus d'objets qu'elle ne peut s'en offrir, elle est toujours endettée vis-à-vis du forain ou de l'entremetteuse. Elle est une proie facile pour le forain dont la rapacité est caractérisée par le dicton hollandais : *als hy kan dan ncent hy de kat syn huid af*.

Jacques Combe a été le premier à attirer l'attention sur le fait que le Fou (*Mat*, en anglais *Mad*) du jeu de tarot ressemble à notre forain. Il porte un bâton, une cuiller, un sac : un chien lui mord la cuisse (fig. 2). Combe affirme que le *Mat* et le *Forain* représentent la même idée. Il déclare qu'aux yeux de l'occultiste le Fou signifie le manque d'intelligence et de sensibilité, ainsi que la folie, thème moralisateur souvent employé par Bosch. (Il est curieux que Combe mentionne ces similitudes en parlant des volets de l'autel du Chariot de Foïn où la ressemblance entre le *Forain* et le *Fou* est moins marquée. Plusieurs occultistes tiennent le Fou pour un *sanctus innocens*, maître de sa destinée comme de sa personne. « C'est un vagabond de l'espace et du temps, de l'idéal, de la beauté et de la sagesse¹⁸. »)

Le *Forain*, ainsi que le *Fou* dans ses habits de bouffon, sont le produit d'une époque qui identifiait le Pêché et la Folie ; cette époque est celle de Brandt. Le *Forain* et le *Fou* semblent être contemporains. Leur ancêtre, ou l'un de leurs ancêtres, se trouve dans un dessin marginal du Psautier de Luttrell (fig. 3)¹⁹. C'est un forain portant son ballot de la même manière que le personnage de Bosch : la courroie passe devant ses épaules. Un chien lui mord la jambe entre le mollet et le jarret. Le *Forain* se dirige vers la sirène à gauche. (La maison malfamée du 'tondo' de Bosch est également à gauche.) La sirène tient un miroir et un peigne, attributs mé-

diévaux de *Superbia*. (La femme idolâtre, Apocalypse 7-1, de la tapisserie d'Angers, tient aussi un peigne et un miroir) (fig. 4)²⁰. L'orgueil et la luxure sont apparentés, dit Geyler, car l'orgueil produit la luxure. C'est la sirène de terre dont parle si éloquentement l'incunable mentionné ci-dessus. Et le forain est attiré par elle et la suit, insensible à la morsure du chien, « comme un bœuf conduit à l'abattoir ».

Dans le tableau de Bosch l'événement est représenté en sens inverse. Le forain ne va pas vers la sirène, il contourne le récif où se tient cette sirène dangereuse. Mais sa jambe bandée et le chien qui grogne indiquent qu'il n'a pas toujours évité ces mauvais lieux. Il a cependant pris une décision. Il abandonne sa mauvaise conduite... Ironiquement, il est guéri — depuis qu'il s'est fait vieux ! Il entrera par la bonne barrière dont l'aspect propre et solide forme un contraste frappant avec l'état délabré de la maison de la sirène²¹. Le chien ne fait que grogner, et l'homme dirige ses pas vers le bien — de gauche à droite — comme nous l'apprend Brandt :

*A droite on trouve la couronne
A gauche le bonnet des fous
Les fous vont tous dans le même sens
Et trouvent enfin leur châtimement*²².

Comme notre forain semble prendre la direction opposée à celle des fous, nous en déduisons qu'il a renoncé à sa folie afin de vivre une vie plus digne ; note optimiste, assez rare dans l'œuvre de Bosch.

Le problème de la signification du chien (sans doute un symbole) reste obscur. Il est permis de supposer qu'il s'agit d'un symbole du bien, peut-être d'un « avertisseur » qui n'hésite pas à attaquer si ses aboiements passent inaperçus.

KURT SELIGMANN.

EARLY WORKS OF ANTONIO RIZZO

The first account we have of Antonio Rizzo's activity is, generally speaking, that which reached us in the form of a distich by the papal prototary Gregorio Cornaro, who died in 1464. This distich bears the inscription: *ad Antonium Riccium Sculptorem*, which indicates that the artist was already working, in Venice at a very early period¹.

Although it is known that Antonio Rizzo was engaged in 1465 in construction work on the Carthusian cloisters of Pavia, this becomes even more plain through the testimony of the two documents in which his activity is revealed—in the cloisters' decoration—together with Cristoforo Mantegazza, Rinaldo de Stauris and other artists.

On March 20 a sum of money is paid to *Magister Riccio de Verona pro arra et pro parte solutionis certarum columnarum rubearum per manum domini Celsi ecc.*; on December 14th of the same year a sum of money is owed to *Magistro Riccio de Verona... pro colonelis, capitelis et bassis et pro cantonata una cum capitulo et bassa laborata*². It is certain that the sculptor was no longer in Lombardy in 1467, but he nevertheless still seemed bound to his former contracts, which must have been of no small importance, since he himself sends from Venice "thirty-three plinths for the columns" to the prior of the Carthusian cloister³. It is clearly evident, as already mentioned, that these are the columns, capitals and bases for the Carthusian cloisters of Pavia which were then under construction, and that they were furnished by the Veronese master and his workshop. We are not, for the moment, interested in finding out whether it is possible to distinguish the share of the work on the two cloisters which is directly attributable to the Veronese marble-cutter, since we cannot exclude the possibility that he may have worked according to the ar-

chitect's designs. But perhaps it is these very documents that misled the critics.

It is possible that they would have remained almost unknown for long, had not Mr. Giovanni Mariacher taken the trouble thoroughly to study Antonio Rizzo's initial work in Venice, reconstructing with sound subtlety the work of this master in the seventh decade of the XV Century, and recognizing as his work the *Annunciation* on the Foscari monument at the Frari, subsequent to 1457, a second *Annunciation* on the door of the Madonna dell'Orto, which he dates as of about 1460, a third one on the main altar of Saint Stephen, all in Venice, and, around 1467 (when the lost monument to Orsato Giustinian at S. Andrea della Certosa was executed), some of the most beautiful statues on the Foscari Arch at the Ducal Palace. At the same time Mr. Mariacher gives us a plausible definition of the art of Antonio Rizzo, differentiating it—to the extent which a close collaboration allows—from that of Rizzo⁴.

The elongated figures of women which abound in the earlier works of the sculptor represent a type of sculpture which will find its most mature and complete expression in the *Virgin* of the lunette of Sant'Aponal. Standing firmly on long legs, with flat thighs, high, small breasts, drooping shoulders, these women, with their heads somewhat turned and slightly bent, present broad foreheads to the light, whereas their small chins appear softly drawn in. The right hand often rests motionless on the breast, the fingers spread apart and trembling a little; the other hand, when not holding a book or some other object, rests against the hip, holding up the dress; the knee protrudes slightly. Tall, with small heads, they appear to be drifting away in a somewhat affected and awkward manner (fig. 1 and 3). And in the

clothes one again finds evidence of this careful, naturalistic research which, on the fringe of the Gothic, preoccupies the mind of the artist—a research which does not, however, fail to take on a clear and precise significance. The coat fits closely over the long tunic, and the delicate diagonal hem, slightly undercut and emphasized by the shadow it casts, rises in a sinuous movement along the hips, or turns round showing the reverse side like a leaf. One can see thick pleats, clinging to the body without any search of style—naturalistically—in contrast with the woolly thickness of the swirling pleats of Antonio Bregno, characteristic of the Gothic manner.

In Northern Italy, in the seventh decade of the XV Century, when sculptors who are right in the middle of the Renaissance movement can be counted on the fingers of one hand, it is easy to recognize the work of an artist like Rizzo, specially when one knows already that he had worked in this region. In an architectonic complex such as the cloisters of the Certosa of Pavia, built precisely in the seventh decade, it is not difficult to recognize among the sculptors still working in the Gothic style, two personalities completely different from the former ones, by trails belonging completely to the Renaissance and which rightly appear at that times as no less valuable and significant in Northern Italy than the frescoes of Foppa at Saint Eustorge in Milan, or the sculptural work of Angelo of Verona in Vicenza, and of Pietro Lombardo in Padua. But since these two remarkable personalities who have worked on the Certosa show a tendency to exclude one another, it is not difficult to recognize in one the works of Cristoforo Mantegazza, around 1465, whereas in the other we are today inclined to recognize the same master as the one who worked at the Frari, on the Madonna dell'Orto, or on the Foscari Arch.

We are referring here to a number of terra-cotta statues of the Grand Cloister of the Certosa of Pavia which decorate the spandrels of the arches. These statues, as well as the medallions with busts of saints in both cloisters, and the entire decoration, have till now been too much neglected by the critics⁵.

Indeed, a *Sainte Catherine* (fig. 2) reproduces, though with attenuated plasticity, the figure of an allegory on the Foscari Arch, since the reproduction in terra-cotta of the wooden model certainly lessens the characteristics of the original. But apart from that, type, attitude, proportions, are close enough to the original for us to recognize the definite share of two different masters no matter how closely related in style. Comments on the Venetian statues of Antonio Rizzo would also apply to this feminine figure, as well as to many others with identical characteristics.

It should be noted, however, that it is mainly in the way the garments are reproduced, that we also find, as in the Cloister of the Certosa, the fine marginal shadows of the mantles, resting motionless on the tunic, and the pleats with large graduated eyelets, treated in a naturalistic manner, without however adhering to the forms. These are signs of a plasticity which has not yet found its final expression (fig. 8 and 9). The big and heavy masculine hands differ from the feminine ones; furthermore, we are surprised to see heads which are at times in the style of Mantegazza (fig. 5).

But one must note that the kneeling *Vittorio Cappello* has also quite different features from that of the series of women mentioned above, so much so, that this statue could not in itself

be recognized as a work of Rizzo. One must, in addition, bear in mind that the influence of Cristoforo Mantegazza was no doubt one of the most formative factors of the art of Antonio Rizzo.

By the precise nature of Cristoforo Mantegazza's art around the year 1465 (when it seems superior to that of Amadeo)⁶, we can relate to the art of the latter the cultural facts which up to now had been definitely recognized, even generically, in the Lombard sculpture of the second half of the XV Century. Nothing could better exemplify this Mantegazza-inspired style, powerful and active in 1465 and 1466, than the profile of the head of the *Adam* in the Ducal Palace, expressing passionate contrition (fig. 10).

Even if our data were eventually to result in the invention of a *Compagno del Rizzo*, no one could consider that admitting the existence of another sculptor of this period, with a genius equal to that of Rizzo and using the same language, would be more hazardous than the process which has, in the course of this short writing, led us to identify Rizzo's works. However, since the terra-cotta artists of Cremona may have taken certain liberties in conforming their pieces to the requirements of commercial use, and since this may cause to create some difficulty not in the identification of a language, but rather in the exact definition of its limits, we thought it might prove useful to add to the artist's name this cautious question mark.

The glance cast upon the statues of the Certosa of Pavia has thrown new light on the early works of the famous Veronese sculptor. However, it has not yet shed any light on the latter works that have come down to us and whose dates should again be examined as part of a general view of the entire work of the artist. Most of these dates have, indeed, been established by modern critics in accordance with the time of the death of those in whose honor these monuments, associated with the name of Rizzo, had been erected.

This chronology should of course be checked by the scholar who has studied this interesting subject for a long time and who has had the merit of being the first to recognize the hand of the Veronese sculptor in the beautiful statues of the Foscari Arch. The resemblance of these statues to those of the Certosa of Pavia makes

it probable that they belong to a time not too distant from that in which they are supposed to have been executed; that is to say, around the year 1465, when capitals, columns and bases of columns were being provided for the cloisters.

But this style, half way between Rizzo and Bregno and characteristic of the statues of the Foscari Arch—of uncertain attribution, greatly clarified by Mariacher—is repeating precisely the one found in the three statues of the monument to Orsato Giustinian who died in 1464. Rediscovered by Planiscig, they are now in America⁷. The heavy woolly folds of these statues are unknown with Rizzo, even if the art of the Veronese master may be recognized in these elongated heads. And this is the only instance, one must admit, in which the date of death coincides with other characteristics of an established style of the period. I am alluding of course to the statues of Pavia and not to those of the Foscari Arch which have recently been dated by Mariacher as of ten years later.

As far as the other works are concerned, it is more difficult to define clearly the style, the date and the personal characteristics of Rizzo. Indeed, admitting Rizzo's share, immediately after the death of Francis Foscari, in 1457, in the erection of his monument, implies the assumption of the sculptor's stay in Venice prior to his stay in Lombardy, a fact that could not be confirmed by the Certosa terra-cottas, of Mantegazza inspiration. On the other hand, the statues of Rizzo on the Foscari monument have too much in common with the *Annunciation* of the Madonna dell'Orto and, together with the latter, are too close to the group of Sant'Aponal executed after 1467, to be considered as having been made ten years earlier. I believe, and with good reason, that the Foscari Monument has been remodeled and enriched in later years, because there are too many differences between the late Gothic of the urn and the order of the composite pillars which frame the dais—an order that would seem inconceivable in Venice around 1460. On the other hand, a new and very definite language, typical of Rizzo, is apparent in the Tron Monument subsequent to the year 1473, a date on which we believe it will be easy from now on to agree⁸.

EDOARDO ARSLAN.

5. The terra-cottas of the Great Cloister which can be attributed to Antonio Rizzo or his immediate circle are the following: on the North, beginning from the West, the small statues between the 6th and the 7th arch, between the 9th and the 10th. On the West, beginning from the North, those which are between the 1st and the 2nd arch, between the 3rd and the 4th, between the 5th and the 6th, between the 12th and the 13th (fig. 9) and between the 21st and the 22nd (fig. 7). On the North, beginning from the West, probably those which are between the 1st and the 2nd arch, between the 2nd and the 3rd, plus those which are between the 3rd and the 4th, and between the 32nd and the 33rd. On the East, beginning from the North, those which are between the 6th and the 7th arch, and between the 14th and the 16th.

SECOND EMPIRE

« AVANT LA LETTRE »

La découverte en Angleterre, de témoignages d'un style Second Empire précoce, si précoce même que nous nous hasardons à l'appeler « avant la lettre », nous a fourni la matière de l'étude que nous nous proposons de faire ici. Il est particulièrement intéressant de suivre l'évolution de ce style à travers une série d'édifices qui vont des dernières années 40 jusqu'au début des années 50, et qui semblent plus proches de l'architecture française que ne l'était l'architecture britannique des premières décades du XIX^e siècle.

Au début du XIX^e siècle la guerre avait mis un frein aux rapports culturels entre l'Angleterre et le Continent, et les voyageurs anglais de la génération d'après-guerre semblent s'être tenus à l'écart, adoptant l'attitude de touristes qui ne s'intéressent pas beaucoup aux manifestations artis-

tiques contemporaines. Dans le domaine de la peinture et de la littérature, les courants d'influence partaient de l'Angleterre, et s'il est vrai que les architectes anglais avaient recours aux livres français pour se documenter sur la Renaissance italienne, les ouvrages de Stuart et de Revett ont été, eux, à la base du mouvement international du retour à l'antiquité grecque. La renaissance que l'Angleterre a connue au style d'Elisabeth I^{re} était, certes, d'un caractère très nationaliste et, depuis le commencement, Pugin le catholique et ses disciples anglicans ont opposé les modèles étrangers avec un chauvinisme fanatique. Mais le manque d'intérêt témoigné par les Anglais aux nouvelles œuvres exécutées à l'étranger vers 1830-1850 (leurs recherches gravitent toujours autour des trésors anciens de l'architecture gothique et

de celle de la Renaissance), était dû à des raisons plus sérieuses. Le classicisme romantique, passé de mode en Angleterre depuis environ l'accession au trône de la reine Victoria, se prolongeait encore en Allemagne et en France. L'Angleterre était à l'avant-garde du nouveau mouvement romantique; depuis ses églises néo-gothiques jusqu'à ses bâtiments civils et ses gares de chemin de fer, elle était en avance du point de vue tant du style que de la technique. Ses propres œuvres de l'époque de 1830-1850 pouvaient sembler assez médiocres à Ruskin, le critique sévère qui fait son apparition en 1849; mais dans son livre, *les Sept Lampes de l'architecture*, il traitait les œuvres modernes de l'étranger, les rares fois où il daignait s'en occuper, avec encore moins d'indulgence que l'architecture nouvelle de sa propre patrie.

Dans le domaine international du renouveau gothique, l'Angleterre guidait nettement le Continent dans les années 1840-1860. Depuis que Sir George Gilbert Scott avait gagné, en 1845, le concours de la Nikolaikirche et que Henry Clutton et William Burges avaient gagné, dix ans plus tard, celui de la cathédrale de Lille, le monde était prêt à reconnaître la suprématie de l'Angleterre dans l'art néo-gothique. Ce n'est qu'avec la diffusion du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, de Viollet-le-Duc, dont le premier volume parut en 1854, que la France oppose l'influence anglaise dans ce domaine. De plus, dans le renouveau international de la Renaissance au deuxième quart du siècle, Sir Charles Barry semble, tout au moins rétrospectivement, ne le céder en rien à ses rivaux de l'étranger, bien que ses contemporains aient pu être trompés à ce sujet par son Nouveau Palais de Westminster (Houses of Parliament) si manifestement gothique. Les Anglais de 1850 étaient bien en droit de se demander : à quoi bon imiter ce que nous savons déjà faire mieux chez nous ?

Il y avait cependant un aspect de l'art français qui exerçait une certaine influence en Angleterre dans les années 1830-1850 ; c'était l'ornement Rococo. Le Rococo avait été la grande innovation française au début du XVIII^e siècle et on l'associait alors, non sans raison, au prestige de Louis XIV. L'art consommé des maisons de décoration françaises continuait — et devait continuer jusqu'à nos jours mêmes — à fournir au monde entier non seulement des meubles Rococo, mais des ensembles décoratifs et des intérieurs complets. L'Angleterre n'avait jamais eu une véritable période Rococo indépendante, sans doute parce que le Rococo était considéré uniquement comme un mode de décoration secondaire destiné aux murs de quelques salles de réception et à des meubles. Mais tout comme la Chinoiserie, le Rococo ne se démoda jamais complètement, même à l'apogée de l'enthousiasme pour l'art grec. Au début de l'ère victorienne il jouissait encore de la faveur des décorateurs commerciaux anglais, ainsi que de celle des ébénistes.

Un grand nombre des intérieurs de la grande maison de campagne de Harlaxton dans le comté de Lincoln étaient appelés « Louis XIV » vers 1850, ce qui, pour le XIX^e siècle, vou-

lait dire Rococo. Le plan de ces intérieurs doit dater de 1840 environ, que les éléments en aient été faits sur place d'après des dessins de Salvin ou aient été importés de Paris. Dans certaines salles on retrouvait naturellement le style néo-Elisabethain des façades. La date des différents genres de décoration appliqués au Stafford House de Londres est difficile à établir. Si l'on arrivait à en démêler les divers styles on y découvrirait sans doute des éléments Louis XIV assez purs qui ont été ajoutés par Barry vers 1830-1840, et il en serait de même d'ailleurs pour d'autres hôtels particuliers de l'époque. Ces éléments semblent inséparables du délicat Rococo bâtarde que Benjamin Wyatt (ou peut-être bien Robert Smirke) avait apporté à ce bâtiment, tout comme, à Versailles, plusieurs pièces contiennent des détails Rococo appartenant à des périodes différentes qui s'étendent sur les deux tiers du XVIII^e siècle. Mais la décoration d'intérieurs victoriens, d'inspiration Rococo ou autre, constitue un sujet trop complexe pour pouvoir être plus qu'effleuré dans cet article. C'est l'influence française sur l'architecture qui nous intéresse ici ; ce qui vient d'être dit au sujet de la décoration Rococo n'est destiné qu'à fournir la preuve du cosmopolitisme des clients au goût desquels les architectes ont eu à se plier à contrecœur pendant la première période de l'ère victorienne, lorsqu'on ne leur imposait pas des œuvres françaises importées.

Construits, l'un très peu de temps avant le début de l'ère victorienne, et l'autre presque à la fin de sa première période, le château de Wrest Park, dans le comté de Bedford (fig. 1), et l'hôtel Hope de Londres (fig. 2) sont les seuls exemples en Angleterre d'une architecture d'un goût français. Au moment où le second comte de Grey (1781-1859) fut élu le premier président de l'Institut des Architectes britanniques, qui venait d'être fondé, en 1834, il était en train de rebâtir Wrest Park dont il avait hérité l'année précédente, en même temps que de son titre. Des travaux antérieurs il ne conserva que le splendide pavillon à dôme du début du XVIII^e siècle, construit par Thomas Archer (1668-1743), l'architecte anglais le plus proche du Baroque. Le caractère spécial, très continental, de ce pavillon peut avoir décidé du style de la nouvelle construction, qui rejoint le Baroque tardif tout en demeurant très français. Cette grande demeure de 1835 environ, avec ses hautes fenêtres à arcs surbaissés,

ses mansardes basses, son pavillon central et ses pavillons à chaque extrémité, est une meilleure imitation de l'architecture française du début du XVIII^e siècle, — de proportions plus justes et d'un goût plus sobre, — que l'on n'en trouve dans aucun bâtiment exécuté par des architectes plus tardifs, français ou américains, ayant essayé de « rendre » avec une froide exactitude le style mesuré des vieux châteaux de France. Elle soutient également la comparaison avec le château de Petworth et, tout comme cette demeure seigneuriale de style Stuart tardif du comté de Sussex, elle représente à la fois une réussite et un mystère. Malgré la situation très en vue de son propriétaire, comme mécène dans le domaine de l'architecture et, en même temps, comme l'architecte (du moins en titre) de Wrest Park, l'emplacement du château du comte de Grey, en pleine campagne, et l'absence totale qu'on y note des qualités, soit d'avant-garde soit classiques, tant admirées pendant la période 1830-1840, ont empêché cette construction d'exercer la moindre influence sur l'art contemporain.

En dehors du château de Dunrobin, dans le comté de Sutherland, en Ecosse, quelques autres propriétés de campagne en Ecosse, construites vers 1845 dans le style seigneurial écossais, ont une saveur française, mais cette saveur provient surtout de l'ambiguïté de style des modèles locaux du XVI^e et du XVII^e siècle. L'extrême sobriété de certains constructions néo-elisabéthaines de William Burn pourrait paraître française, mais elle résulte de la disposition serrée du plan et n'est pas d'inspiration étrangère. Seul Montagu House, à Londres (fig. 3), construit par Burn sur les bords de la Tamise pour le duc de Buccleuch, vers 1865, est d'un caractère entièrement français. Mais à cette époque la mode des mansardes était d'un usage courant en Angleterre, et l'avait été depuis près d'une décade.

L'hôtel Hope, au n° 116 de Piccadilly, au coin de Down Street, est le premier édifice où l'on peut constater une véritable influence française sur l'architecture victorienne. Le client était Henry Thomas Hope (1808-1862), fils aîné de Thomas Hope, historien d'architecture du début du siècle, et connaisseur en décoration. Ce Hope était aussi le frère aîné de Beresford-Hope qui, en secondant, d'une façon assez notoire, Butterfield dans l'édification de l'église de la

Margaret Street, à Londres, contribua à lancer le style gothique de l'ère victorienne.

Lorsque Henry Thomas, à la mort de son père, en 1831, eut hérité de Deepdene, dans le Surrey, il ajouta une nouvelle façade au sud-est de cette spacieuse villa de style Régence anglais; celle-ci était italianisante, terne et conventionnelle, assez avancée pour l'époque mais ayant peu de caractère. L'église qu'il fit construire à Dorking ne témoigne nullement non plus de l'intérêt sérieux et agissant quoique non professionnel, que son père et son frère avaient porté aux études d'architecture. Ayant hérité de la splendide collection de peintures, principalement hollandaises, réunie par ses aïeux à Amsterdam, Henry Thomas succéda de bonne heure à son père comme président de la Société des Arts et fut un des fondateurs de l'« Art Union ». L'hôtel de Piccadilly fut construit avant tout pour abriter la Collection Hope après la démolition de la célèbre galerie de son père dans Duchess Street, et non pas comme une sorte de manifeste architectural. À l'instar de l'église de la Toussaint. On en est réduit à des hypothèses au sujet des raisons qui poussèrent Hope à s'adresser à l'architecte français peu connu Pierre-Charles Dusillon pour le plan de son hôtel de Londres. Bien qu'ayant fait ses études à l'atelier de Vaudoyer et de Lebas, à l'École des Beaux-Arts, Dusillon n'avait fait des travaux qu'en Suisse surtout, et jamais sur une grande échelle.

C'est du côté maternel que le frère de Hope devait tenir son allure aristocratique, ses préoccupations ecclésiologiques, et son credo esthétique strictement anglican. (Sa mère était une des filles du vicomte Decies, qui fut aussi l'archevêque anglican de Tuam; bien des années après la mort de Thomas Hope elle épousa son cousin le vicomte Beresford.) L'influence de son ascendance maternelle est suggérée par le fait que A. J. B. Hope ajouta à son nom le nom de jeune fille de sa mère qui était Beresford également et qui lui avait déjà été donné comme prénom; elle est suggérée par une autre circonstance encore : le fait que l'un des premiers exercices en ecclésiologie de Hope fut de transformer la petite église du vicomte Beresford à Kildown, dans le comté de Kent, en un trésor, la premier en date qui soit aussi strictement ecclésiologique. Le mariage Beresford-Hope avec l'une des filles de Lord

Salisbury a dû accentuer ces penchants bien établis. Henry Thomas est, par ailleurs, surtout connu comme ayant été le président de la Compagnie de Navigation à Vapeur de l'Est à l'époque de la construction du Léviathan de I. K. Brunel, et, en général, comme appartenant au monde de la finance. En tant que connaisseur il s'occupa surtout de l'agrandissement des collections de son père. Il était, par conséquent, beaucoup plus dans la tradition cosmopolite des fondateurs amsterdamois de la fortune bancaire familiale et peu disposé à s'adresser aux architectes préférés de son frère, Carpenter ou Butterfield, pour la construction de sa maison.

Sir Henry Cole (1808-1882), l'un des principaux animateurs de la Grande Exposition de 1851 et l'un des membres les plus influents de la Société des Arts, avait été fort impressionné par la supériorité des « manufactures d'art » françaises, tout au moins depuis 1845 lorsqu'il forgea ce terme. La plupart des accessoires décoratifs de la nouvelle maison de Hope, dont le contrat de base fut signé en 1848, ont été importés de France, très probablement sur la recommandation de Cole.

La construction de l'hôtel Hope, commencée en 1849 et bien en cours encore en 1851, l'année de la Grande Exposition, était faite sous la direction de Thomas Leverton Donaldson (1795-1885), membre du groupe de Cole et de l'Exposition; mais il n'y a aucune raison de croire qu'il ait modifié sensiblement le projet original de Dusillon. Le style de ce dernier était celui du xvr^e siècle français — plus près des styles « Henri » que des styles « Louis » si l'on peut le dire — mais ceci à peine d'une manière soit très frappante soit très conforme aux données archéologiques. Bien que cet hôtel ne soit pas du tout une demeure londonienne typique, mais ressemble plutôt à un hôtel particulier où à une grande demeure très parisienne à trois étages avec mansarde à lucarnes, c'était son aspect de solide construction en pierre de taille et sa grande façade donnant sur Piccadilly qui attiraient tellement les regards dans le West End victorien. La composition générale en était très banale : cinq doubles baies identiques sur Piccadilly et un portique au rez-de-chaussée, à la mode de Belgravia, attaché gauchement à la baie centrale donnant sur Down Street, comme un repentir de Hope. (C'est Donaldson et non Dusillon qui a dû le concevoir.) Des in-

crustations de panneaux de marbre en couleurs dans les pilastres entre les baies et dans les frises au-dessus des fenêtres, semblaient faire écho à la nouvelle polychromie « architecturale » ou « permanente » de la Toussaint de Butterfield et des sept lames de Ruskin.

Cette ressemblance était probablement fortuite; les touches de polychromie étaient certainement traitées très discrètement et pas du tout à la manière de Butterfield. Parmi les divers motifs décoratifs ces touches de couleur appliquées à l'extérieur d'un édifice auraient attiré l'attention des contemporains comme une nouveauté, bien que le public ne soit pas à l'époque davantage familiarisé avec les rinceaux des frontons arrondis au-dessus des fenêtres de l'étage principal, et les étroites consoles verticales descendant plus bas que la corniche principale. La forte impression produite par la mansarde couronnant le bâtiment était due à la hardiesse de l'effet plastique de l'angle chanfreiné et aux lucarnes successives entaillant le bas de la toiture, bien plus qu'à sa hauteur ou à sa forme; car il n'y avait là encore aucune de ces fantaisies de profils concaves ou convexes dont la mode allait se répandre dix années plus tard. Mais cette manière de traiter la toiture présageait le modelé vigoureux de la masse de la construction, que l'ère victorienne tardive devait développer à l'aide d'éléments empruntés à la France.

Le style « Second Empire » n'était pas encore assez développé en France pour que Dusillon ait pu s'en inspirer là-bas; d'ailleurs le Second Empire lui-même n'était pas encore né. Sous la deuxième République l'Assemblée Constituante n'avait voté en 1848 qu'en faveur de la réparation et de la restauration du vieux Louvre, et ce travail se poursuivait sous la direction de Félix Duban; mais c'est seulement après 1852, lorsque le prince-président fut devenu l'empereur Napoléon III, que la décision fut prise d'ériger le Nouveau Louvre pour relier le vieux palais à la résidence royale des Tuileries. Le style affecté du Nouveau Louvre tel qu'il a été exécuté, ne fut élaboré vraiment que deux ans plus tard, lorsque Hector Martin Lefuel hérita de cette charge à la mort de Louis J. T. Visconti qui en avait établi les plans en 1852. Ainsi voit-on que l'hôtel Hope a précédé de plusieurs années la mode caractéristique du Second Empire.

Il existe un autre monument londonien qui pourrait être appelé de caractère proto-Second Empire, étant d'une ou de deux années antérieur au Nouveau Louvre. Ce jalon important est encore debout tandis que l'hôtel Hope a été démoli vers 1935. Pendant une douzaine d'années le « Great Western Railway » ne possédait pas une gare convenable à Paddington. Au moment des préparatifs pour la Grande Exposition de 1851 on s'aperçut de l'infériorité flagrante de ce terminus londonien en comparaison de l'outillage dont disposaient les gares, sur le point d'être achevées, à Liverpool et à Newcastle, et même celles de certains centres moins importants, comme Chester. Encore sous le coup de l'effondrement causé par la banqueroute Hudson en 1849, et des attaques dont les splendeurs monumentales du Grand Hall de Euston conçu par Hardwick étaient l'objet de la part des actionnaires, les directeurs du Great Western eurent néanmoins le courage de s'embarquer dans la construction de leur terminus permanent de Londres. Il est étonnant qu'ils aient commencé la réalisation de leur ambitieux projet de gare par un grand hôtel dans Conduit Street East (maintenant Praed Street); il est malheureux, quoique moins étonnant, qu'ils aient chargé Hardwick d'en établir le projet, d'une magnificence inusitée jusqu'alors dans l'industrie hôtelière de l'Angleterre. En raison de l'« Arche » d'Euston I et du nouveau Hall d'Euston II derrière le premier, Hardwick (dont le nom s'applique à la fois à Philippe, 1792-1870, à qui la plupart des commandes avaient été faites, et à son fils Philippe Charles, 1822-1892, qui fit la plus grande partie du travail pendant longtemps) était devenu l'architecte de gares le plus célèbre de Londres. Mais Sancton Wood ou Lewis Cubitt, ou même William Tite, ont construit de plus belles gares et auraient pu concevoir peut-être un plus beau projet d'hôtel.

Le Great Western Hotel (fig. 4) a été décrit à l'époque simplement comme l'« un des plus spacieux de Londres », mais avec ses cent cinquante chambres il dépassait les deux hôtels jumeaux qui venaient d'être construits par Hardwick à Euston. Malgré le bel aspect des hôtels en pierre des gares de York et de Hull construits par G. T. Andrews, et malgré les grandes dimensions des bâtiments que William Livock élevait au même moment (pour servir à la fois de bureaux de la Cie des chemins de

fer et d'hôtel) au terminus de Grand Central de Birmingham, le Great Western était vraiment le premier hôtel grandiose et monumental de Grande-Bretagne. Il rivalisait avec les hôtels construits par Isaiah Rogers en Amérique pendant les années 1830 et 1850, ainsi qu'avec les principaux hôtels de l'Europe continentale. « Des raisons d'économie », avait-il été dit, « ont beaucoup réduit le champ des efforts de Mr. Hardwick », et pourtant « l'unique but des propriétaires [était] de procurer au public un solide édifice aussi confortablement conçu que possible, tenant compte de la beauté de l'aspect extérieur, mais sans dépasser les limites d'une stricte économie. »

Le « Civil Engineer and Architect's Journal » (XIV, 355) commence la description qu'il fait de cet hôtel en 1851, par un passage qui caractérise les tendances modernistes des milieux de l'époque : « Nos pères ne cessaient de déplorer d'en être réduits à une époque de petits bâtiments et de petits hommes. Ils se souvenaient, pleins d'envie, des temps où la piété du moyen âge érigeait des cathédrales et des cloîtres gigantesques, et, plus près de nous, de l'époque où les princes nombreux faisaient élever de vastes palais; et ils se désolaient que les grands travaux ne fussent pas l'apanage de leur temps. Mais la nouvelle phase de l'état social a changé tout cela, et la grande centralisation du public a ranimé le désir pour le colossal dans le bâtiment. De là le Crystal Palace, les gares de chemins de fer, les salles de concert, les hippodromes, les jardins d'hiver et les hôtels des compagnies de chemins de fer. » Cette citation reflète l'attitude d'une équipe fière des réussites de sa propre époque, avec son nouveau sens du confort et du luxe, et cherchant à faire des profits en flattant les goûts modernes des classes bourgeoises aisées. Et ils réussirent; au bout du premier semestre l'intérêt payé aux actionnaires fut calculé sur la base de 10 % par an, plus une prime aux propriétaires.

Le style du nouvel hôtel-monstre ne devait être ni gothique, ni grec encore comme ceux de Boston et de New-York construits une dizaine d'années plus tôt. On se serait attendu à ce que la mode soit à l'« italien simple » à l'instar d'Andrews et de Livock; mais non, « le style qui fut choisi était », comme l'annonçait l'« Illustrated London News » (XXI, 538) de 1852, « français de Louis XIV ou plus tar-

dif » (fig. XII, 57). Mais aux yeux de notre *xx^e* siècle la haute mansarde à lucarnes de pierre garnies de frontons et à pavillon central couronné d'un toit à courbe convexe, semble être d'un style plus tardif, trop tardif même pour être possible. Car cet amoncellement plastique fait nettement penser au Second Empire. Ce type de construction était rare en France, même en 1850 ou 1860; et lorsque Hardwick commença les travaux du Great Western Hotel il n'en existait presque point d'exemples. Cet hôtel a donc droit à une étrange priorité comme étant un monument du Second Empire « avant la lettre » d'une façon plus marquée que l'hôtel Hope dont le style est moins pompeux.

Il n'est pas facile de reconnaître les modèles ayant servi d'inspiration à Hardwick pour cet édifice qui, tout en faisant époque, n'est pas très plaisant. Il ressemble bien peu à tout ce qui a été construit à Paris vers 1840, et encore moins aux œuvres de l'architecture de la fin du *xviii^e* ou du début du *xviii^e* siècle en France. Mais l'énigme ne vaut peut-être pas la peine d'être résolue, car la plupart des œuvres victoriennes du style du Second Empire ont manifestement eu le Nouveau Louvre pour prototype, dès que les voyageurs anglais l'eurent vu et que les revues anglaises aient commencé à le publier vers 1855.

On fit une forte publicité autour du projet du Great Western Hotel. Il fut présenté au complet à l'Exposition de la Royal Academy de 1851, et divers détails en furent exposés de nouveau en 1852. Il fut publié en 1851 dans le « Civil Engineer and Architect's Journal » (XIV, 354), dans l'« Illustrated London News » l'année suivante et dans le supplément au « British Almanac » de 1853. Il prépara la voie à cette fièvre de construction d'hôtels qui allait débiter à Londres dix années plus tard avec le Westminster Palace (fig. 5) et le Grosvenor (fig. 6) élevés aux deux extrémités de la Victoria Street. Leurs architectes, les Moseley et J. T. Knowles respectivement, ont suivi le modèle de Hardwick, adoptant les toits mansardés saillants et certains détails plus ou moins parisiens. Le « Second Empire » anglais a connu son apogée plus tard, avec le Grand Hôtel de Scarborough (fig. 7) construit en 1863-1867 par Cuthbert Brodrick (1825-1905). Ensuite, on ne trouve guère d'architectes dans aucun pays

ayant cherché à pousser plus loin ce style si particulier, presque toujours appliqué aux hôtels et si peu limité à la France. Plus on étudie les hôtels mansardés du XIX^e siècle bâtis hors de France, depuis le Great Western jusqu'à ceux construits dans les villes minières des montagnes rocheuses, Virginia City ou Leadville, presque une génération plus tard, plus on se rend compte combien leur caractère n'a de français que le nom. Ce style « Second Empire » est presque aussi victorien et anglo-saxon que le gothique victorien.

Avant de quitter le Great Western, notons combien cette morne masse de Paddington est typiquement anglaise; par-dessus tout, son revêtement extérieur de ciment la relie aux terrasses en stuc du début de l'ère victorienne des quartiers avoisinants. Mais la construction elle-même est d'une belle solidité. Les escaliers et les couloirs, par exemple, sont ignifugés, mais les appartements ne le sont pas, ainsi qu'il était d'usage dans les plus belles maisons de campagne de l'époque. L'artiste omniprésent, John Thomas, qui exécuta les sculptures du Nouveau Palais de Westminster, modela aussi les énormes caryatides de la façade. D'autres bâtiments civils construits en Angleterre à la même époque ont ce même caractère prétentieux; mais c'est le style soi-disant « français » de la façade du Great Western Hotel, et la qualité plastique, puissante malgré les grandes masses difformes, de cet ordre qui n'avait pas encore été essayé à Paris, qui l'ont rendu vraiment unique jusqu'au moment où toute une série d'hôtels, à commencer par ceux construits par les Moseley et par Knowles, sont venus le surpasser à leur tour.

L'Hôpital général de Bristol (fig. 8) commencé en 1852 est un bâtiment plus plaisant à la vue et plus original, tout en étant plus ou moins du même style. Le concours établi pour cet édifice fut gagné par un architecte local, William Bruce Gingell, le comité de construction ayant préalablement consulté George Wightwick, qui avait déjà pris sa retraite à Clifton, et T. H. Wyatt. Doit-on y reconnaître une influence française? Cette question n'est pas résolue. Ses toits mansardés sont hauts mais ce ne sont pas de véritables mansardes. Les chapes en forme d'un S double de la tour principale apportent à cet édifice une

note dominante plus proche de l'Europe centrale que de la France. Plus que tout, la position d'angle de la tour et le caractère général de « villa italienne » des masses asymétriques distinguent ce bâtiment des hôpitaux aux lignes sévères et régulières que les architectes officiels élevaient en France au milieu du siècle.

La belle tenue de l'Hôpital général de Bristol est due davantage à la belle qualité des matériaux locaux employés, qu'à la nouveauté de son plan ou de son aspect. Des moellons bruts de Pennant ont été utilisés pour la maçonnerie des murs, comme dans la plupart des grands entrepôts de Bristol, et des pierres de Bath de couleur crème furent introduites dans les voussours rustiqués et les piliers. Le soubassement en saillie et légèrement en pente, sur lequel ce bâtiment est si solidement campé, formait un local de huit mille pieds carrés pouvant être utilisé comme dépôt. Le caractère hardi des entrées rustiquées, ainsi que la simplicité du traitement des groupes de fenêtres cintrées qui les séparent, suggèrent l'attribution à Gingell des beaux entrepôts du n° 12 de Temple Street à Bristol (fig. 9). Si ceux-ci, ainsi qu'il se peut, datent de 1852-1857, comme l'hôpital lui-même, sa façade entièrement décorée d'arcades serait en droit de revendiquer la priorité sur l'immeuble, d'inspiration ruskinienne, d'une Compagnie d'assurance, construit à Londres, en 1852-1857, par Deane et Woodward (fig. 10). Quelle qu'en soit la date, c'est un exemple d'architecture plus cohérent et plus avancé. L'hôpital et l'entrepôt de Temple Street forment tous deux un vif contraste avec le somptueux bâtiment sansovinesque de la West of England Bank de la Corn Street à Bristol (fig. 11), conçu en 1855 par Gingell dont le nom est surtout associé à cette œuvre.

Il est difficile de juger de la valeur pratique des aménagements d'un hôpital comme celui de Bristol, construit il y a un siècle. Mais l'emploi général de plafonds ignifugés du système Fox et Barrett avec un revêtement de ciment sur les planchers et des cimaises pour faciliter le nettoyage, ainsi que le système compliqué du chauffage et de la ventilation, témoignent d'un niveau plus élevé du progrès technique que celui que Hardwick n'a été autorisé par ses clients à atteindre dans ses hôtels de

luxe londoniens. Le prix stipulé dans le contrat s'élevait à £ 14.959.

Les trois bâtiments que nous venons d'étudier présagent le développement général de ce mouvement, mais ils annoncent encore davantage certains aspects de la phase finale de Sir Charles Barry telle qu'elle se manifeste dans son projet de bureaux gouvernementaux de 1857 et dans son Hôtel de Ville de Halifax (fig. 12), bien que le toit mansardé qui couronne celui-ci n'ait pas figuré sur le projet original, ayant été ajouté par son fils E. M. Barry lors de l'exécution de cet édifice. Les nouvelles tendances que de nombreux architectes victoriens, tout en gardant leur goût pour la néo-renaissance, allaient adopter à partir de 1855, trouvent leur pendant dans les créations gothiques des années 1848-1852, période à laquelle les projets de l'hôtel Hope, du Great Western Hotel et de l'Hôpital de Bristol furent établis. On ne saurait entrer ici dans l'explication des étapes qui se sont succédé entre la première manière victorienne et le style plus évolué de la néo-renaissance victorienne. D'après les Anglais eux-mêmes, vers 1850-1860, ils ne faisaient que suivre le mouvement international, à la tête duquel se trouvait alors Paris. Le gothique victorien tardif devait demeurer une manifestation spécifiquement anglaise, malgré toute l'influence qu'il a pu exercer à travers le monde entier; mais les bâtiments de style Renaissance de cette même époque peuvent, avec plus ou moins d'exactitude, être désignés comme relevant du « Second Empire », étant donné l'idéal tout parisien qui préside à leur exécution.

Les exemples de cette mode internationale sont rares en France et l'hôtel Hope a trouvé son pendant le meilleur non pas à Paris, mais en Amérique, et notamment dans l'hôtel Schiff, à mansardes, construit à New-York en 1849-1850 par un architecte allemand ayant fait ses études en France, Detlef Lienau (fig. 13); on en trouve également des échos dans certaines œuvres du milieu du siècle, dues à Friedrich Hitzig et à d'autres architectes, en Allemagne. Malgré ce paradoxe, le style « Second Empire » des années 1850 à 1860 ne puise pas ses racines dans l'Angleterre de 1830-1850 dans la même mesure que le fait le gothique victorien tardif.

H. R. HITCHCOCK.

NOTES

SUR LES AUTEURS ON CONTRIBUTORS

MADELEINE PRÉ

Conservateur des Musées, à Laval (Mayenne), dont nos auteurs connaissent la louable activité au service des études de la peinture murale médiévale en France, continue ici la publication des résultats de ses travaux. Son article dans ce fascicule porte sur la *Peinture murale dans le Maine au XIV^e siècle*.... page 81

KURT SELIGMANN

Widely known as a painter, uses his leisure time to write on artistic and esthetic problems past and present. Following the publication of his *History of Western Magic* (1948) he was led to the enigmatic world of Bosch, so strongly tinted with diabolical and magical elements. This brought about his article entitled: *Hieronymus Bosch, the Pedler*..... page 97

EDOARDO ARSLAN

Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Padoue, Italie, auteur d'ouvrages sur le Bassan, la Pinacothèque de Vicence, l'Inventaire de la commune de Padoue, l'architecture romane véronaise et la peinture et la sculpture véronaise du VIII^e au XIII^e siècle ainsi que de nombreux articles publiés tant en Europe qu'aux Etats-Unis, étudie ici les *Œuvres de jeunesse d'Antonio Rizzo*..... page 105

H. R. HITCHCOCK

Director, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., a longstanding contributor to the "Gazette des Beaux-Arts," whose new book, on *Victorian Architecture in Britain, the Early Phase, 1835-1885*, is to be published shortly by the Yale University Press, offers us here an excerpt of that work, entitled *Second Empire "avant la lettre"*..... page 115

BIBLIOGRAPHY

(JOHN SHAPLEY, Professor of Art and Archeology, Catholic University of America, Washington, D.C.).... page 131

Curator of the Museums of Laval (Mayenne), with whose work, aimed at promoting the study of French Medieval wall painting, our readers are well familiar, carries on here the publication of the results of that work. In this issue she treats of *Wall Painting of the XIVth Century in the Region of Maine, France* (transl.). page 132

bien connu comme artiste peintre, se consacre, à ses heures perdues, à l'étude de problèmes de l'art ancien et contemporain. Le monde de Bosch, peuplé d'éléments diaboliques et magiques, n'a pas manqué d'exercer son attraction sur cet auteur d'une Histoire de la Magie occidentale, parue en 1948. C'est ce qui nous vaut son article sur *Jérôme Bosch, le Colporteur* (trad.)..... page 135

Professor of History of Art at the University of Padua, author of books on Bassano, the Vicence Pinacoteca, the Inventory of the city of Padua, Romanesque Veronese architecture, etc., as well as many articles published both in Europe and the U.S., studies here *Early Works by Antonio Rizzo* (transl.). page 138

Directeur du Musée d'Art du Smith College, de Northampton, Mass., collaborateur de longue date de la "Gazette des Beaux-Arts", dont le nouvel ouvrage, sur *l'Architecture victorienne en Grande-Bretagne*, doit être publié incessamment par la Yale Univ. Press, nous offre ici la primeur d'un extrait de ce livre, qu'il intitule: *Second Empire avant la lettre* (trad.)..... page 115

L'article de M. Edoardo Arslan fait partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

The article by Mr. Edoardo Arslan is part of the series to appear later in the volume of essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture: Antonio Rizzo. — Allégorie. — Palais des Doges, Venise, Italie (détail).

Reproduced on the cover: Antonio Rizzo. — Allegory. — Ducal Palace, Venice, Italy (detail).

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602